অসমীয়া ছন্দশিল্পৰ ভূমিকা

অধ্যাপক শ্ৰীনৰকান্ত বৰুৱা, এম. এ.

অসম বুক ডিপো
গুৱাহাটী ঃঃ কলিকতা

প্ৰকাশক :
শ্ৰীঅৰুণচন্দ্ৰ গুহ
২১নং পটুৱাটোলা লেন
কলিকতা-৯
ফোন—৩৪-৫৩৭৭

প্ৰচ্ছদ : দিবাকৰ চৌধুৰী

প্ৰথম সংস্কৰণ ; ১৯৬৪ ইং
মূল্য : ২·৫০ টকা

মুদ্ৰণ :
শ্ৰীঅৰবিন্দ সিংহ ৰায়
শ্ৰী শ্ৰীকালী প্ৰেছ,
৬৫নং সীতাৰাম ঘোষ ষ্ট্ৰীট
কলিকতা-৯

প্ৰবোধচন্দ্ৰ সেন
কৃষ্ণ কৃপালনী
দুজনা গুৰুৰ হাতত

সূচী

প্ৰস্তাৱনা

ছন্দ অৰ্থাৎ লয়যুক্ত বাক্য বিন্যাসেৰে কবিতা ৰচনা কৰাটো এটা সৰ্বজন স্বীকৃত ৰীতি। কিন্তু যুক্তিৰ ফালৰ পৰা তাৰ অস্তিত্বৰ বিশেষ সাৰ্থকতা আছে যেন নেলাগে। মিলযুক্ত বাক্যবিন্যাসে কাণখন সুৰসুৰাই দিয়ে নে মনত ই ঢৌ তোলে ঠিককৈ কোৱা টান। বাক্যৰ মাজত থকা লয় কাণত পৰিলে মনটো কিয় ভাল লাগে তাৰো কাৰণ নিৰ্দেশ কৰাটো কঠিন। কবিতাত নো এইবোৰ কিয় ব্যৱহাৰ কৰা হয়? নকৰিলে নচলে নে কি? হয়তো চলে, হয়তো নচলে। কিন্তু লয়যুক্ত বাক্যই যে মনটো আকৃষ্ট কৰে সি ধ্ৰুপ। লয়ৰ প্ৰতি এই আগ্ৰহ হয়তো মানুহৰ সহজাত। প্ৰতীকবাদী-ন্যায় (symbolic logic)ৰ প্ৰমাণ মতে উচ্চ জাতৰ বান্দৰৰ গতিবিধিতো এটা তাল জ্ঞান পৰিলক্ষিত হয়। এডাল খুটাৰ চাৰিওফালে বান্দৰ কেইটামান ঘূৰি থাকিবলৈ দিলে কিছু-পৰৰ পিচত সিহঁতে এটা চেও ধৰি ঘূৰিবলৈ লয়।*

মানুহৰ ভাষাৰ ক্ষেত্ৰতো দেখা যায় যে ভাবাবেগে উদ্বুদ্ধ কৰা কথা সাধাৰণতেই লয়যুক্ত হোৱাৰ ফালে ঢাল খায়। অলপ নিবিষ্ট-ভাৱে মন কৰিলে মানুহৰ একেবাহে কৰিবলগীয়া প্ৰত্যেকটো কামতেই এটি নিয়মিত তালৰ আভাস পোৱা যায়। কামটো একোবাৰ ঢিলাই দি পিচমুহূৰ্ততে আকৌ দৃঢ়ভাৱে আৰম্ভ কৰা হয়। এই প্ৰক্ৰিয়াৰে মানুহে ক্লান্তিবোধ হ্ৰাস কৰে। চেৱে চেৱে ব'ঠা মাৰিলে কম ভাগৰ লাগে। তালে তালে খোজ পেলাই সৈন্য দলে সুদূৰ পথ অতিক্ৰম কৰে। তদুপৰি সামূহিক শক্তি প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত 'হেলৌ-হেইচৌ' কৰি তালে তালে শক্তি প্ৰয়োগ কৰাও আমি সকলোৱে দেখিছোঁ। এই তাল ধৰ্মী প্ৰক্ৰিয়াটো যান্ত্ৰিক হলেও আদিম আৰু স্বাভাৱিক। বাদ্যযন্ত্ৰৰ ইতিহাসত সেইবাবেই তালৰক্ষক যন্ত্ৰৰেই প্ৰথম সৃষ্টি হয়।

* Philosophy in a new key—Susan K. Langer.

আধুনিক ছন্দবিজ্ঞানে কথাৰ ভাষাৰ ছন্দৰ আলোচনা কৰোঁতে তাত এই নিয়মিত লয়টোৰ অস্তিত্ব নেপাই কথাৰ ছন্দক জৈবিক ছন্দস্পন্দ (organic rhythm) বা লয়ৰ ভিত্তিত গঢ়ি উঠা বুলি ক'ব খোজে। তেওঁলোকৰ মতে কবিতাৰ ছন্দৰ (meter) এটা চাৰিত্ৰিক অবাস্তৱতা আছে। নিয়মিত লয়যুক্ত কথা দৰাচলতে কৃত্ৰিম। ভাবক তাত তালৰ শিকলি পিন্ধোৱা হয়—মুক্ত সঞ্চৰণশীল ভাব তাত ব্যাহত হয়। গতিকেই সি কৃত্ৰিম। কথাছন্দই একমাত্ৰ স্বাভাৱিক ছন্দ। কিন্তু এই জৈবিক ছন্দস্পন্দৰ আলোচনা প্ৰসংগত এটা কথা পাহৰি থকা যায় যে মানুহৰ হাত ভৰি আদি অঙ্গৰ সঞ্চালন আৱশ্যক আৰু ইচ্ছা অনুসৰি নিৰ্ধাৰণ কৰিব পাৰি; কিন্তু মানুহৰ জীৱনৰ আটাইতকৈ প্ৰয়োজনীয় জৈবিক প্ৰক্ৰিয়া দুটাক— ধমনীৰ স্পন্দন আৰু নিশ্বাস প্ৰশ্বাসক মানুহৰ ইচ্ছাৰ বন্ধনে শাসন কৰিব নোৱাৰে। স্বাভাৱিক অৱস্থাত সেই দুই প্ৰক্ৰিয়াৰ লয় সদায় নিয়মিত। গতিকেই অনুভূতিৰ তীব্ৰতাৰ লগে লগেই ভাষাৰ বুকুলৈকো এই জীৱনধৰ্মী প্ৰক্ৰিয়াৰ প্ৰভাৱ বিস্তাৰিত হয়। ইচ্ছা শক্তিৰ পূৰ্ণ প্ৰভাৱ থাকে চিন্তামূলক ৰচনাত—কবিতা ইচ্ছাশক্তিৰো সিপাৰৰ বস্তু। কবিতাৰ সৃষ্টি কৰে প্ৰেৰণাই—ইচ্ছাই নহয়। সেইবাবেই ইচ্ছা কৰি গভীৰ সুৰে গভীৰ কথা ক'ব খোজা ওৱৰ্ডচ্ ৱৰ্থৰ শেষ বয়সৰ দীঘলীয়া কবিতাবোৰতকৈ অনুপ্ৰাণিত হৈ ৰচা আগবয়সৰ ৰচনাবোৰৰ আবেদন গভীৰতৰ। সেইবাবেই কথা-ছন্দৰ অনিয়ন্ত্ৰিত প্ৰবাহৰ বুকুতো নিয়মিত লয়ৰ তৰঙ্গ জাগি উঠে।

কবিতাৰ ছন্দৰ (meter) সাৰ্থকতা আৰু শ্ৰোতাৰ মনত তাৰ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ বিষয়ে দুটা ধাৰণা পোষণ কৰা হয়। প্ৰথমটো হ'ল এই—'কবিতাৰ ছন্দৰ নিয়মিত লয়ে কাণৰ মাজেদি গৈ শ্ৰোতাৰ মনটো অভিভূত কৰি একপ্ৰকাৰ জাগ্ৰত অথচ তুৰীয় অৱস্থালৈ লৈ যায়; আৰু সেই মানসিক স্তৰতেই কবি আৰু পাঠকৰ মনৰ সংযোগ গভীৰতৰ হয়। ই যেন একপ্ৰকাৰ সন্মোহনী শক্তি—যি শক্তিৰ প্ৰভাৱেৰে কবিয়ে পাঠকৰ ওপৰত নিজৰ প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰে।

দ্বিতীয় ধাৰণাটো শিল্পৰ ৰসানুভূতিৰ লগত জড়িত। এই জগতখনেই যদিও আৰ্টৰ মূলধন—তথাপি শিল্পকলাই সৃষ্টি কৰা জগতখন বাস্তৱ জগত নহয়। সি এখন কল্পৰাজ্যৰ জগত। তাৰ সৃষ্টি হয় কবিৰ মানস সত্বাতহে। এটা উদাহৰণেৰে কথাটো স্পষ্ট হব। বাস্তৱত ঘটা কোনো দুৰ্ঘটনাৰ কাৰুণ্যই মানুহৰ মনত যি প্ৰতিক্ৰিয়া ঘটায়—তাৰে সৈতে সাহিত্যৰ করুণ ৰসৰ পাৰ্থক্য আছে। সি জীৱন নহয়. জীৱনৰ ৰসোত্তীৰ্ণ ছায়াহে। মায়াহে—কায়া নহয়। জীৱনৰ ঘটনাৰ অৱলম্বনত সৃষ্ট হলেও সি জীৱনতকৈ বেলেগ প্ৰকৃতিৰ। জীৱন আৰু আৰ্টৰ মাজত দূৰত্বৰ স্বচ্ছ আঁৰকাপোৰ এখন আছে। সেই অদৃশ্য আঁৰকাপোৰখন প্ৰস্তুত কৰে আৰ্টৰ অৰ্থাৎ ৰসসৃষ্টিৰ বিভিন্ন উপাদানে। কবিতাৰ ছন্দও তেনে এটি দূৰত্ব সৃষ্টিকাৰী উপাদান। অৰ্থাৎ আমাৰ দৈনন্দিন ভাষাৰে শিল্পৰূপ হ'ল ছন্দ। সি আৰ্টৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰয়োজনীয় এই মনস্তাত্বিক দূৰত্ব আনি দি পাঠকৰ মন ৰস উপলব্ধি কৰিবৰ বাবে প্ৰস্তুত কৰি তোলে। এই ফালৰ পৰা চালে কবিতাৰ ছন্দ অলংকাৰ শাস্ত্ৰৰেই এটা অঙ্গ। দৰাচলতে, বৃহত্তৰ অৰ্থত ছন্দ হ'ল 'উদ্দীপন বিভাৱ'।

দৈনন্দিন জীৱনৰ কাৰ্যকলাপত ব্যৱহাৰ হোৱা ভাষাৰেই এটি বিশিষ্ট শিল্পৰূপ হ'ল নিয়মিত লয়যুক্ত ধ্বনি বিন্যাস, অৰ্থাৎ ছন্দ। কিন্তু এই নিয়মিত শব্দটোৰ পৰিসীমা অতি ব্যাপক। নিয়মিত হলেও তাৰ নিয়ম এটা নহয়। ধ্বনি বিজ্ঞানৰ মতে মানুহৰ ভাষাৰ যি কিটা গুণ আছে তাৰ প্ৰত্যেকটোৱেই তাত প্ৰয়োজনীয়। কেৱলমাত্ৰ এটা কথা লক্ষনীয় যে প্ৰত্যেক ভাষাৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্যৰ বাবে তাৰে একো একোটা গুণেই সেই ভাষাৰ ছন্দসৃষ্টিৰ প্ৰধান নিয়ামক হৈ পৰে। এই ফালৰ পৰা চাৰিটা প্ৰধান জাতিৰ ছন্দনীতি পৰিলক্ষিত হয়।

(১) ধ্বনিগত ছন্দ (syllabic meter)—য'ত প্ৰত্যেক চৰণত ধ্বনি সংখ্যা নিৰ্দিষ্ট। তেনে ভাষাৰ আবৃত্তিত প্ৰত্যেকটো শব্দই

স্বৰান্ত। গতিকেই প্ৰস্বন (accent) সমতাৰ তাত প্ৰয়োজন গৌণ। জাপানী কবিতাৰ ছন্দ সেই জাতিৰ ঃ—

হিটো নি নিটে = ৫ ধ্বনি
ৎচুৰ্কিয়ো নো কাকাশ্বী= ৭ ধ্বনি
আৱাৰে নাৰি = ৫ ধ্বনি

—হাইকু কবিতা

(২) **প্ৰস্বনযুক্ত** (Accentual) ছন্দত প্ৰত্যেক চৰণত প্ৰস্বন-যুক্ত ধ্বনিৰ পৰিমাণ নিৰ্দিষ্ট, কিন্তু দুৰ্বল (প্ৰস্বন বিহীন) ধ্বনিৰ পৰিমাণ অনিৰ্দিষ্ট। প্ৰাচীন টিউটনিক জাতিৰ অনুপ্ৰাস যুক্ত ছন্দ এই ৰীতিৰ। সেই সূত্ৰে প্ৰাচীন ইংৰাজী ছন্দও একেই ধৰণৰ।

দেচ্ অফেৰেঅদে ঃ দিচ্চেচ্ স্বামেএগ
Dæs ofereode : disses swamaeg

—ডিঅ'ৰ্চ লেমেণ্ট

(৩) **প্ৰস্বন-যুক্ত ধ্বনিগত** (Accentual-syllabic) ছন্দৰীতিৰ প্ৰত্যেক চৰণত প্ৰস্বনযুক্ত আৰু দুৰ্বল ধ্বনিৰ পৰিমাণ নিৰ্দিষ্ট। আধুনিক ইংৰাজী কবিতাৰ ছন্দ এই ৰীতিৰ।

The cur´few t´olls the kn´ell of par´ting day
—Gray

দি কাৰ্ফ্যু ট'ল্চ্ দি নে'ল্ অব্ পাৰ্টিং ডে।

(৪) কাল পৰিমাণ আশ্ৰিত বা **মাত্ৰা নিৰ্ধাৰিত ছন্দ** (Quantitative or Moric)—ইয়াৰ প্ৰত্যেক চৰণ একোটা নিৰ্দিষ্ট দৈৰ্ঘ্যৰ পৰ্ব-সমষ্টি। গ্ৰীক, লাতিন, সংস্কৃত আদি ভাষাৰ ছন্দ এই প্ৰকৃতিৰ। তাৰ চৰণ অন্তৰ্ভুক্ত পৰ্বসমূহ (গণ) নিৰ্মিত হয় একোটা বিশেষ লয় সজ্জাৰে।

অসমীয়া ছন্দশিল্পৰ ধাৰা লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে অসমীয়া ছন্দৰ মূল প্ৰকৃতি উপৰোক্ত চতুৰ্থ শ্ৰেণীৰ। অৰ্থাৎ কালগত ব্যাপ্তি বা মাত্ৰাই হ'ল তাৰ নিয়ামক। ধ্বনি সংখ্যাৰ পৰ্বগত অসমতাক কণ্ঠস্বৰে টানি লৈ গৈ কালগত বিভাগ পূৰ্ণ কৰি লয়। কিন্তু অসমীয়া

ছন্দ সম্পূৰ্ণৰূপে সেই শ্ৰেণীৰ নহয়, তাৰ প্ৰাচীন ৰূপত ধ্বনিগত (প্ৰথম শ্ৰেণীৰ) আৰু অৰ্বাচীন ৰূপত প্ৰস্বনযুক্ত (দ্বিতীয় শ্ৰেণীৰ) ছন্দৰীতিৰ একোটা ফল্গুপ্ৰৱাহ বিদ্যমান। লৌকিক ৰীতিৰ ছন্দ বিশ্লেষণ কৰোতে তাৰ চিনাকি পোৱা যায়। তথাপিও, আভ্যন্তৰিক বিশ্লেষণত মাত্ৰাই সকলোবোৰৰে চৰম নিয়ন্তা হৈ পৰেগৈ। অসমীয়া ছন্দ মুখ্যতঃ মাত্ৰাধৰ্মী, গৌণৰূপতহে ধ্বনি ধৰ্মী।

উচ্চাৰণৰ পদ্ধতি পৰিবৰ্তনৰ হেতুকে জীৱন্ত ভাষাৰ কবিতা আবৃত্তিৰ ভঙ্গীও ক্ৰমে পৰিবৰ্তিত হৈ আহে। চচাৰ (Chaucer)ৰ সময়ৰ ইংৰাজীৰ কবিতাৰ আবৃত্তিৰ ধৰণ বুজিব নোৱাৰাৰ বাবেই পিচৰ যুগত চচাৰৰ ছন্দ দুৰ্বল বুলি ভবা হৈছিল। পিচত চচাৰৰ যুগৰ উচ্চাৰণ পদ্ধতিৰ আবিষ্কাৰ হোৱাতহে তেওঁৰ ছন্দৰ স্বৰূপটো বুজিব পৰা হ'ল। অসমীয়াত ছন্দসমীক্ষাৰ প্ৰচেষ্টা অতি কম ; গতিকেই এতিয়ালৈকে অসমীয়া ছন্দশিল্পৰ থুলমূল ৰূপ এটাও সাধাৰণৰ চকুত স্পষ্ট নহয়। 'ছন্দ মিলোৱা', '৫০টা আখৰেৰে' ছন্দ নিৰ্মাণ কৰা আদি কুহেলিকাময় ধাৰণাই আমাৰ ছন্দবিচাৰ নীহাৰিকাৰ বাষ্পত পৰিণত কৰিছে। কিন্তু মাত্ৰাধৰ্মিতাই যে আমাৰ ছন্দ শিল্পৰ মূল সেই কথাত সুধীজন প্ৰায় পতিয়ন গৈছে যেন বোধ হয়।

অসমীয়া ছন্দশিল্পৰ মাত্ৰিক চৰিত্ৰটো সহজতেই ধৰা পৰিলেও, তাৰ লয় বিন্যাস সিমান সহজ নহয়। অৰ্থাৎ চৰণগত পৰ্বসজ্জাত মাত্ৰিক সাম্য সহজতেই অনুভূত হয়, কিন্তু পৰ্বৰ অন্তৰ্গত যি লয় সজ্জা—সি জটিল ; আৰু পৰ্বৰ আভ্যন্তৰিক ধ্বনি সজ্জাইহে ছন্দৰ প্ৰকৃতি নিৰ্দ্দেশ কৰে। সেই ধ্বনি সজ্জা আকৌ বিন্যস্ত হয় ভাষাৰ সহজাত আবৃত্তিৰ ধৰণৰ আশ্ৰয়ত। আমাৰ চুবুৰীয়া বঙ্গসাহিত্যৰ ছান্দসিক সকলে তেওঁলোকৰ ভাষাত তথা ছন্দত 'দ্বিমাত্ৰিকতা' গুণ এটাৰ উল্লেখ কৰিছে। অৰ্থাৎ ভাষাৰ চৰিত্ৰ অনুযায়ী একে লগে দুইমাত্ৰা পৰিমাণৰ ধ্বনিতকৈ অধিক তাত উচ্চাৰিত নহয়। দুই মাত্ৰাৰ ধ্বনিৰ গুণিতকেৰেই বঙ্গীয় কাব্যৰ পৰ্ববিন্যাস পৰি-

লক্ষিত হয়। কিন্তু অমূল্যধন মুখোপাধ্যায়ৰ আলোচনাত ইংগিত কৰা হৈছে যে তিনিমাত্ৰাৰ পিচতো 'ছেদ' বহে। ছন্দৰ আলোচনাত যতি আৰু ছেদৰ অস্তিত্ব আৰু পাৰ্থক্য অনস্বীকাৰ্য। কিন্তু ছেদৰ বিৰতিও জানো বিৰতি নহয়—তাৰেও জানো লয়গত মাত্ৰিক প্ৰকৃতি নিৰ্ধাৰণ অসম্ভৱ।

অসমীয়া কাব্যত সেইবাবে দুই আৰু তিনিমাত্ৰাৰ লয় বিন্যাসে দুটা বেলেগ ছন্দ-চৰিত্ৰৰ জন্ম দিছে বুলি ক'ব পাৰি। আমাৰ প্ৰচলিত ছন্দ সজ্জাবোৰৰ আবৃত্তিভঙ্গী লক্ষ্য কৰিলেই সেই কথা প্ৰতীয়মান হয়। আমাৰ ছন্দসজ্জাত পদ বা পয়াৰ আৰু দুলড়ীৰ প্ৰাচুৰ্য অধিক। তাৰ লগতে ছবি আৰু লেচাৰিৰো জনপ্ৰিয়তা আছিল। এইবোৰ যে ছন্দৰ প্ৰকৃতিবাচক নাম নহয়, ছন্দসজ্জাৰহে নাম সিও সৰ্বজনস্বীকৃত। কিন্তু আপাতদৃষ্টিত একে চৰিত্ৰৰ হ'লেও আমাৰ এই প্ৰচলিত ছন্দসজ্জাবোৰ লয়ৰ ফালৰ পৰা দুটা ভাগত ভগাব পাৰি। দ্বিমাত্ৰিক আৰু ত্ৰিমাত্ৰিক। দ্বিমাত্ৰিক ৰূপটো ২+২=৪, ৰূপটো ৩+৩=৬ ৰূপতো পোৱা যায়।

প্ৰথমতে লোৱা যাওক বৈষ্ণৱ কবি সকলৰ লেচাৰি নামৰ ছন্দ-সজ্জাটো। তাৰ ৰূপ হ'ল এনেঃ

১০

ৰামৰ শৰত পৰি মৰি

১০

সূৰ্যমণ্ডলকো অতিক্ৰমি

১৪

পাইলা মহানন্দে ব্ৰহ্মাৰ দিব্য নগৰী

আবৃত্তিৰ সময়ত প্ৰায়েই তিনিমাত্ৰাৰ একোটা খণ্ড কৰি গোৱাৰ এটা প্ৰৱণতা পৰিলক্ষিত হয়ঃ—

ৰামৰ : শৰত : পৰি ম : ৰি‿ | সূৰ্যমন্ : ডলকো : অতিক্ৰ : মি‿
পাই্লাম : হানন্ দে | ব্ৰহ্মাৰ : দিব্য ন··· গৰী ‖

দুলড়াতে তো ঠিক সেহ একে প্ৰৱণতা :

তাহান : চৰণ | চিন্তে যি : টোজন |
যুক্ত ৩+৩=৬
আপুনা : কোদেন্ত : তাক ‖

কিন্তু, ছবিৰ ক্ষেতত তেনে নহয়

হেন ঃ দিব্য : উপ ঃ বন | দেখি ঃ লন্ত : ত্ৰিন ঃ য়ন |
দিব্য ঃ কন্যা : তাত ঃ এক : আছে ‖

ইয়াত দুইমাত্ৰাৰ ধ্বনিগুচ্ছেৰেই লয় বিন্যস্ত হৈছে। অৱশ্যে এই দুই অতি সূক্ষ্ম ৰূপ। লয়বিন্যাস ইয়াত চাৰিমাত্ৰাৰ ৰূপতহে পোৱা যায়। পদ বা পয়াৰ ছন্দসজ্জাতো এই চাৰিমাত্ৰাৰ লয়বিন্যাস দেখা যায়।

শুনিয়োক : সৰ্বজন | কৃষ্ণৰ চ : ৰিত ‖

এই প্ৰকৃতিৰ ফালৰ পৰা ধৰিলে ছবি আৰু পয়াৰ এক শ্ৰেণীৰ আৰু দুলড়ী আৰু লেচাৰি আন এটা শ্ৰেণীৰ। দুইমাত্ৰাক আশ্ৰয় কৰি চতুৰ্মাত্ৰিক বিন্যাসটো পাঠধৰ্মী, আনটো গীতিধৰ্মী বা নৃত্য ধৰ্মী। পয়াৰৰ ধ্বনি প্ৰবাহ সাৱলীল, দুলড়ীৰ লহৰযুক্ত। স্বৰূপতে বৈষ্ণৱ যুগৰ দুটা মৌলিক ছন্দসজ্জাতে পিচৰ যুগৰ দুটা ছন্দৰীতিৰ প্ৰাণবীজ লুকাই আছে। বৈষ্ণৱ যুগৰ স্বৰান্ত উচ্চাৰণেহে দুয়োৰে চাৰিত্ৰিক সাম্য ৰক্ষিত কৰি থৈছিল। আধুনিক অসমীয়া কাব্যত হলন্ত উচ্চাৰণে দুলড়ীৰ তৰঙ্গ আৰু তীব্ৰ কৰি দি তাক ক্ৰমে মাত্ৰাবৃত্ত ৰূপলৈ লৈ আহিছে। সেই বাবেই ষন্মাত্ৰিক মাত্ৰাবৃত্ত আমাৰ ভাষাত প্ৰচুৰ।

আমাৰ বৈষ্ণৱ কাব্যত লেচাৰি হ'ল ১০+১০+১৪ মাত্ৰাৰ এটা সুদীৰ্ঘ চৰণবিন্যাস। কিন্তু মনসা কাব্যতে দেখা যায় যে পয়াৰৰ বাহিৰে আন সকলো সজ্জাকে নাৰায়ণদেৱে লেচাৰি বুলিছে। বঙ্গসাহিত্যতো ত্ৰিপদী মাত্ৰকেই লেচাড়ি বা লাচাড়ি বোলে। এই লাচাড়ি শব্দটো হেনো নাচ্ শব্দৰ পৰা উদ্ভূত। ছন্দৰ নৃত্যভঙ্গীৰেই সি সংকেত দিয়ে।

তিনিমাত্ৰাৰ তৰল নৃত্যশীলতাৰ হেতুকেই সম্ভৱতঃ আমাৰ দেশৰ গ্ৰাম্য গীতমাতবোৰৰ ছন্দ সজ্জাটো ঢুলড়ীৰ আৰ্হিৰ।

পয়াৰত কিন্তু এই নৃত্যভঙ্গীৰ লহৰ নাই। স্বাভাৱিক উচ্চাৰণ পদ্ধতিৰ লগত তাৰ সম্বন্ধ অতি গভীৰ। পিচৰ যুগৰ চাৰিমাত্ৰাৰ মাত্ৰাবৃত্তৰ প্ৰকৃতি সম্পূৰ্ণ বেলেগ। সেই কথা পিচত আলোচনা কৰা হৈছে।

আবৃত্তি পদ্ধতি অনুধাৱন কৰি দেখা গৈছে যে আমাৰ ছন্দ-শিল্পত তিনিটা সুস্পষ্ট ৰীতি প্ৰচলিত আছে। এই ৰীতি তিনিটা সম্পূৰ্ণ-ভাৱে পৃথক হয় নে নহয় সেই কথা স্পষ্টভাৱে কব পৰা ক্ষমতা বৰ্তমানৰ লেখকৰ হোৱা নাই। তিনিওটা ৰীতিকে সামৰি আমাৰ ছন্দশিল্পৰ মৌলিক সূত্ৰসমূহ নিৰ্ধাৰণ কৰাটো হয়তো অসম্ভৱ নহয়। উপযুক্ত জ্ঞান আৰু অৰ্হতাৰে যোগ্য জনে তাক কৰিব বুলিয়েই আশা কৰা যায়। কিন্তু তিনি ৰীতিৰ ছন্দৰ চৰিত্ৰবোৰ বহুলাংশে আমাৰ চকুত পৰিছে। 'বাংলা ছন্দের মূলসূত্র' ৰচয়িতা অমূল্যধন মুখোপাধ্যায়েও ঢঙ্ (ধৰণ) হিচাপে হলেও এই ৰীতিসমূহ মানি ল'ব লগা হৈছে।

আমাৰ উচ্চাৰণ পদ্ধতিৰ লগত মাত্ৰাসাম্যৰ সম্বন্ধ বিচাৰ কৰোঁতেই তিনি প্ৰকাৰ ছন্দৰীতিৰ সন্ধান পোৱা যায়। এই তিনিটা ৰীতিৰ নামকৰণ লৈয়েই প্ৰকৃত সমস্যা। নামকৰণ বস্তু-টোৱেই বস্তুতঃ আউল লগা। নামে প্ৰকৃত সংজ্ঞা সদায়েই সামৰিব নোৱাৰে। এটা ছন্দৰীতিৰ সূত্ৰ সহজ—পৰ্বগত মাত্ৰা সাম্য ৰক্ষাৰ বাবে যুগ্ম ধ্বনিক (closed syllable) দুইমাত্ৰা অযুগ্ম ধ্বনিৰ একমাত্ৰা ধৰিলেই লয় আৰু পৰ্বসাম্য ওলাই পৰে। সেই জাতিৰ ছন্দৰ ইয়াত নাম দিয়া হৈছে **মাত্ৰাবৃত্ত**। সেই ছন্দকে ধ্বনি প্ৰধান ছন্দ, গীতিছন্দ ইত্যাদি নাম দিয়া দেখা যায়। আমাৰ পয়াৰ জাতীয় ছন্দক আক্ষৰিক ছন্দ নামেৰে অভিহিত কৰা দেখা যায়। তাকে বিজ্ঞান সম্মত ৰূপ দিবলৈ অক্ষৰ-বৃত্ত, তান প্ৰধান ছন্দ ইত্যাদি নাম দিয়া হৈছে। ইয়াত কিন্তু তাক **যৌগিক** নামেৰে

অভিহিত কৰিছোঁ। কাৰণ অক্ষৰ (আখৰ বা ধ্বনি) কোনোটোৱেই অকলে তাৰ মাত্ৰিক সাম্য আবিষ্কাৰ কৰিব নোৱাৰি। যুগ্মধ্বনিৰ বিশ্লিষ্ট আৰু সংশ্লিষ্ট উচ্চাৰণেই তাৰ মাত্ৰিক ভিত্তি নিৰ্মাণ কৰিছে। গতিকেই তাৰ নাম নতুনকৈ দিয়া হৈছে যৌগিক। এই নাম গ্ৰহণ কৰাত এই লেখকৰ এটি ব্যক্তিগত দুৰ্বলতাও আছে। যাৰ হাতত লেখকৰ ছন্দ অধ্যয়নৰ বিদ্যাৰম্ভ সেই ছন্দোগুৰু প্ৰবোধচন্দ্ৰ সেন মহাশয়ে এই নামটি প্ৰচলন কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। তৃতীয় ৰীতিটো হ'ল ধ্বনি আশ্ৰিত স্বৰৰ ভিত্তিত বিন্যস্ত। গতিকেই তাৰ নাম দিয়া হৈছে **স্বৰবৃত্ত**।

অসমীয়া ছন্দশিল্পৰ এই ত্ৰিমূৰ্তিকেই অৱলম্বন কৰি বৰ্তমানৰ এই ছন্দসমীক্ষা। কবিয়ে কাব্য ৰচনা কৰিবৰ সময়ত নিশ্চয় ছন্দশাস্ত্ৰৰ সকলো খুটিনাটি জানি নলয়—বা লবৰ প্ৰয়োজনো নাই। ব্যাকৰণৰ সূত্ৰবোৰ নজনাকৈয়ে জানো আমি মাতৃভাষা ব্যৱহাৰ নকৰো? ছন্দ হ'ল কবিৰ মাতৃভাষা। কবি হবৰ বাবে ছন্দশাস্ত্ৰ অধ্যয়নৰ প্ৰয়োজন নাই। চিত্তৰ ছন্দানুভূতিয়ে কবিৰ কাণ সদায় ছন্দকুশল কৰি ৰাখে। তেওঁলোকে ধ্বনিৰ এনে কিছুমান গুণৰ সন্ধেদ ৰাখে যি বোৰ বহল সূত্ৰই সামৰিব নোৱাৰে—সি হ'ল শ্ৰুতিজ্ঞান। ভাষাৰ ক্ষেত্ৰত ব্যাকৰণে সামৰিব নোৱাৰা অংশটো হ'ল ইডিয়ম—যাক সত্যনাথ বৰাই জতুৱা ঠাঁচ বুলি ব্যাখ্যা কৰিছে। শ্ৰুতি হ'ল ছন্দৰ ইডিয়ম। সূত্ৰক অৱজ্ঞা কৰিও সি ছন্দৰ হিল্লোল তোলে।

ছন্দ বিচাৰৰ মূলকথা

সাহিত্য আৰু সংগীতৰ ইতিহাস চৰ্চা কৰোঁতাসকলে কয়, এই দুই সুকুমাৰ কলা জন্মমুহূৰ্তত অভেদাত্মা আছিল। কবিতা আৰু সংগীত দুয়োৰে উৎস একেটাই। বস্তুতঃ আদিম যুগত দুয়ো অভিন্ন আছিল। **স্বৰ বিন্যাস** আৰু **যতি স্থাপন** এই দুটা বস্তুৱেই কবিতা আৰু সংগীতৰ নিশ্বাস আৰু ধমনীৰ বেগ—এক কথাত প্ৰাণ। সেই বাবেই পৃথিবীৰ বহুতো ভাষাত কবিতা এতিয়াও গীত হয়, আজি কালিৰ অৰ্থত ভাববাঞ্জক নাটকীয় আবৃত্তিয়ে তাত এতিয়াও সম্পূৰ্ণ স্বীকৃতি পোৱা নাই।

কবিতাৰ ছন্দৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিবলগীয়া হলে সঙ্গীতৰ সুৰ আৰু লয়ৰ লগত তাৰ পাৰ্থক্য এটা স্বীকাৰ কৰি লবই লাগিব। সংগীতে মনুষ্য কণ্ঠধ্বনি-বৰ্জিত সুৰ স্বীকাৰ কৰে আৰু তাত লয়ৰ সংকেত জ্ঞাপক যন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰ অনিবাৰ্যভাৱে নহলেও ব্যৱহাৰ কৰা হয়। কিন্তু কবিতাই মানুহৰ কণ্ঠস্বৰৰ বাহিৰে আন কোনো স্বৰ স্বীকাৰ নকৰে আৰু অতি নিয়মিত লয়যুক্ত কবিতাতো তাল ৰক্ষক তবলা আদি যন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰ কৰাৰ কল্পনা হাঁহি উঠা। তদুপৰি **মানুহৰ কণ্ঠৰ পৰা ওলোৱা অৰ্থপূৰ্ণ বাক্যক লৈহে কবিতাৰ ৰাজ্য।** সংগীতৰ স্বৰৰ আভিধানিক অৰ্থ নেথাকিবও পাৰে ; চেতাৰৰ গুঞ্জৰণ সুমাৰ্জিত তাল বিশিষ্ট আৰু ভাব প্ৰকাশক হলেও তাৰ কোনো আভিধানিক অৰ্থ নাই। কিন্তু আভিধানিক অৰ্থই কবিতাৰ মুখ্য উদ্দেশ্য নহলেও অৰ্থযুক্ত শব্দ নহলে কবিতা হব নোৱাৰে। আনহাতে আকৌ উচ্চাৰিত শব্দৰ প্ৰবাহ আৰু তাৰ মাজৰ হ্ৰস্ব, দীৰ্ঘ বিৰামে শ্ৰোতাৰ কাণত এটা প্ৰীতিজনক ধ্বনি তৰঙ্গৰ লহৰ নুতুলিলেও তাক কবিতা বুলিব নোৱাৰি। এই প্ৰীতিজনক ধ্বনি তৰঙ্গৰ সুষমাই ছন্দ। ই যেন নাৰী দেহৰ লাবণ্য, জীৱবিদ্যা আৰু ৰসায়ন শাস্ত্ৰৰ গবেষণাগাৰত জীৱকোষ বিশ্লেষণ কৰি ইয়াক পাব নোৱাৰি। গতিকেই ছন্দৰ আলোচনাৰে কবিতাৰ

দেহৰ খবৰ হে অলপ দিব পাৰি—মনৰ খবৰ দিয়া দুৰূহ। আনকি বহুতো ক্ষেত্ৰত দেখা যাব যে ই জীৱন্ত দেহৰো খবৰ যেন ঠিক দিব পৰা নাই কেৱল দেহতত্ত্বৰ হে অলপ বাতৰি আগ বঢ়াইছে ; কাৰণ, কবিতাৰ ছন্দ বিশ্লেষণে ওৱৰ্ড্‌চ্‌ওৱৰ্থৰ দাৰ্শনিকৰ দৰেই 'wouldst peep and botanise upon your mother's grave'.

যি বস্তুটোৱে সংগীতত তাল আৰু কবিতাত ছন্দৰ সৃষ্টি কৰে সি হ'ল যতি অৰ্থাৎ লয়ৰ নিৰ্দেশ। কিন্তু সঙ্গীতৰ লয়ৰ ভিত্তি কেৱল স্বৰ বিন্যাসৰ ওপৰত ; কবিতাৰ লয়ে অৰ্থ, ভাব বা বাচ্যক বৰ্জন কৰিব নোৱাৰে। সঙ্গীতৰ তালৰ মূলগত সুষমা কেৱল মাত্ৰ লয়তেই আবদ্ধ, কবিতাত থাকে তাৰ বাণীত। কবিতাৰ অৱলম্বন হ'ল সংগীতময় বাণী (musical phrase) সাঙ্গীতিক তাল (musical beat) নহয়। কবিতাৰ লয়ৰ অতীত বাচ্য থাকে। তাতেই আকৌ আনহাতে থাকে বাচ্যই পৰিবৰ্তন কৰিব নোৱাৰা অথচ প্ৰতিধ্বনিত কৰা লয়ৰ লাবণ্য। এই বিৰোধাভাসৰ ৰহস্য নিবৃত্তিৰ প্ৰচেষ্টাই ছন্দ বিচাৰৰ মূল কথা।

যতি

মনুষ্য কণ্ঠোচ্চাৰিত ধ্বনিৰ চাৰিটা বিশেষ গুণ :

তীব্ৰতা (pitch), গাম্ভীৰ্য (intensity), দৈৰ্ঘ্য বা কাল পৰিমাণ (duration) আৰু সুৰ (tone) বিভিন্ন ভাষাৰ ছন্দ বিচাৰৰ সময়ত এই চাৰিটা গুণৰ পৰিমাণেই এটাই মুখ্য ৰূপত দেখা দিয়ে। আমাৰ কাব্যৰ সৰহভাগ ছন্দ বিচাৰ উচ্চাৰিত ধ্বনি প্ৰবাহৰ দৈৰ্ঘ্যৰ ওপৰতেই ভিত্তি কৰি কৰা হয়। ছন্দৰ সামগ্ৰিক ৰূপৰ আলোচনাতেই বাকী কেইটা গুণৰ প্ৰভাৱ পৰে। ছন্দশিল্পৰ বহল শ্ৰেণীবিভাগত অসমীয়া ছন্দ কোন শ্ৰেণীত পৰে তাক প্ৰস্তাৱনাত বিশদভাৱে আলোচনা কৰা হৈছে।

ছন্দৰ প্ৰকৃতি

শব্দতত্ত্বৰ আঁতিগুৰিলৈ নগৈ কব পাৰি সাময়িক বিৰতিয়ে গতিৰ মাজলৈ যি সৌন্দৰ্য আনি দিয়ে সিয়েই ছন্দ। উন্মুক্ত প্ৰান্তৰত দিগ্‌বলয় ৰেখাই আকাশ আৰু পৃথিৱীক ভাগ কৰা দৃশ্যত সৌন্দৰ্য থাকিলেও ছন্দ নাই। দুডাল খেজুৰি, এটা জুপুৰি অথবা কেইডালমান টেলিগ্ৰাফৰ খুটায়ো যদি সেই বলয়ৰ সৰল ৰেখা ডাল খণ্ডিত কৰে তেতিয়াই সেই সৌন্দৰ্যৰ বুকুলৈ ছন্দৰ অনুপ্ৰবেশ হয়। নলীৰ মুখেৰে ওলোৱা কলৰ পানী-ধাৰাত ছন্দ নাই; কিন্তু শিলনিৰ ওপৰেদি থমকি চমকি যোৱা জুৰিৰ সোঁতত ছন্দ আছে।

ছন্দ শব্দটো অন্যান্য শিল্পকলাৰ ক্ষেত্ৰতো ব্যৱহৃত হয়। বুদ্ধদেৱৰ ধ্যান মূৰ্তিত শিল্প সমালোচকসকলে "স্বগত" ছন্দ আৰু "নটৰাজ" মূৰ্তিত "অতিভঙ্গ" ছন্দৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। কিন্তু শিল্পৰ বহল জগতলৈ ছন্দ শব্দটো সাহিত্যৰ পৰাহে আমদানি কৰা।

সাহিত্যত ছন্দ

সাহিত্যত ছন্দৰ অৰ্থ হ'ল উচ্চাৰিত ধ্বনি বিন্যাসৰ স্পন্দন-জাত সৌন্দৰ্য। বাক্য যিদৰে অৰ্থৰ ফালৰ পৰা বিন্যস্ত শব্দৰ সমষ্টি, সেই দৰে ছন্দ হ'ল কণ্ঠধ্বনিৰ (sound, phoneme) দৃষ্টিকোণৰপৰা বিচাৰ কৰা বাক্যবিন্যাস।

অস্ফুট আৰু প্ৰস্ফুট ছন্দ

ছন্দৰ এনে বহল সংজ্ঞাৰ প্ৰয়োজন আছে। কাৰণ কথা সাহিত্য আৰু কাব্য-সাহিত্য দুয়োতেই ছন্দৰ লীলামলা দেখা যায়। নিৰ্দিষ্ট বিৰতিৰ সহায় নহলে ধ্বনিসৌন্দৰ্যৰকথা বাদ দিলেও আনকি বাক্যৰ অৰ্থই পৰিস্ফুট নহয়।

সি কি দ ৰে আনিব পাৰিব

এই বাক্যটিৰ নিম্নৰেখ অংশটোত দুঠাইত দুই ৰকমে কণ্ঠস্বৰক বিৰতি দিলে দুটা সম্পূৰ্ণ বেলেগ অৰ্থ হব ঃ

সি। কিদৰে (= সি কেনেকৈ) আৰু
সিকি। দৰে (= এসিকি হিচাবে)

সুবিন্যস্ত গদ্য ৰচনাত এনে এটি ধ্বনি তৰঙ্গৰ আভাস পোৱা যায়—যি অৰ্থক চেৰাই গৈ কাণৰ মাজেদি অন্তৰ স্পৰ্শ কৰিব পাৰে। কিন্তু এই ধ্বনি তৰঙ্গ অনিয়মিত, কাৰণ গদ্যই কোনো ক্ষেত্ৰতে অৰ্থক উপেক্ষা কৰিব নোৱাৰে। সেই হেতুকেই গদ্যৰ ক্ষেত্ৰত ধ্বনি প্ৰবাহৰ মাজৰ বিৰতি শব্দৰ দৈৰ্ঘ্য সাপেক্ষ আৰু একমাত্ৰ অৰ্থ প্ৰসূত। সেই শব্দৰ শেষৰ আৰু অৰ্থপ্ৰসূত বিৰতিৰে ধ্বনিপ্ৰবাহত যি অনিয়মিত স্পন্দন উঠে তাকে অনিৰ্দিষ্ট বা **অস্ফুট ছন্দ** বুলিব পাৰি।

কবিতাৰ অৰ্থাৎ পদ্যৰ ছন্দৰ অৰ্থ ইমান ব্যাপক নহয়। পদ্য ৰচনাৰ আন নাম বৃত্ত। নিৰ্দিষ্ট সংখ্যক ধ্বনিগুচ্ছ পৰ্যায়ক্ৰমে আবৰ্তিত হয় কাৰণেই তাৰ নাম বৃত্ত। এই ছন্দ সুনিৰ্দিষ্ট, প্ৰস্ফুট। উচ্চাৰিত ধ্বনি সমূহৰ মাজৰ সাময়িক সুনিৰ্দিষ্ট বিৰতিয়ে নিয়মিত ধ্বনি প্ৰবাহত যি স্পন্দন আনি দিয়ে সিয়েই হ'ল **প্ৰস্ফুট ছন্দ** বা বৃত্তছন্দ (meter)। এই প্ৰস্ফুট ছন্দই শব্দৰ শেষৰ বিৰতিক সদায় গ্ৰহণ নকৰিবও পাৰে ঃ

স্বৰ্গদেউ ৰুদ্ৰ | সিংহে কি কৰিলে | ক বীণ কিয় ৰ ॥

ইয়াত 'স্বৰ্গদেউ ৰুদ্ৰ' অংশটো উচ্চাৰণ কৰি কণ্ঠস্বৰক কিঞ্চিৎ বিৰতি নিদিলে বাকী অংশবোৰৰ লগত বিৰতি গত (লগতে ধ্বনি গত) সৌষম্য নষ্ট হয়; অৰ্থাৎ বাক্যটি গদ্য হৈ পৰে।

অৱশ্যে, ধ্বনিৰ তৰঙ্গ সৃষ্টি কৰিব পৰা ক্ষমতা ধ্বনিৰ অনান্য উপাদানৰো থাকিব পাৰে। প্ৰাচীন ইংৰাজী কাব্যত নিয়ন্ত্ৰিত অনুপ্ৰাসেই ধ্বনি তৰঙ্গৰ সৃষ্টি কৰিছিল। এতিয়া ইংৰাজী কাব্যত প্ৰস্বনৰ (accent) দ্বাৰাই ধ্বনি তৰঙ্গৰ জন্ম হয়। কিন্তু ধ্বনি প্ৰবাহৰ বিৰতিৰ অবিহনা নহলে কোনো প্ৰকাৰে ছন্দ সৃষ্টি হ'ব নোৱাৰে; কাৰণ কণ্ঠস্বৰৰ বিৰতি নোহোৱাকৈ শব্দ বা ধ্বনিৰ উচ্চাৰণ অসম্ভৱ।

গতিকেই, **নিয়মিত বিৰতিয়ে লয়যুক্ত কৰা ধ্বনি প্ৰবাহকেই** আমি ছন্দ অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰো।

যতি প্ৰকৰণ

ছন্দ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত কণ্ঠস্বৰৰ বিৰতিৰ কথা উল্লেখ কৰা হৈছে। সেই আলোচনাত এটা শব্দৰ অতি প্ৰয়োজন আছিল। কিন্তু সংজ্ঞাৰ অতিব্যাপ্তি দোষ ঘটাৰ ভয়ত তাক ইমান পৰে আঁতৰাই থোৱা হৈছিল। সেই শব্দটো হ'ল যতি। বহল অৰ্থত বিৰতিৰ অৰ্থই যতি। কিন্তু ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত যতি শব্দটো অলপ সংকীৰ্ণ কৈ লব লাগিব।

উচ্চাৰিত ধ্বনি প্ৰবাহত তিনিটা কাৰণৰ পৰা সাময়িক বিৰতিৰ প্ৰয়োজন হ'ব পাৰে ঃ

(ক) সাধাৰণভাৱে উশাহ লৈ থাকোতে উশাহে যিমান দূৰ টানে, অৰ্থাৎ শ্বাস জনিত বিৰতি বা বা শ্বাসযতি।

(খ) অৰ্থ আৰু ভাবপ্ৰসূত বিৰতি বা ভাবযতি।

(গ) অনুভূতি পৰিচালিত কিন্তু নিৰ্দিষ্ট পৰ্যায় ক্ৰমে বিন্যস্ত বিৰতি বা ছন্দোযতি।

বাক্ তন্ত্ৰীৰ শ্বাসজনিত বিৰতিকে শ্বাস যতি নামেৰে অভিহিত কৰা দেখা যায়। সেই দৰে অৰ্থ জনিত বিৰতিক অৰ্থ যতি আৰু ভাব যতিও বোলা হয়। কিন্তু কেৱল মাত্ৰ নিশ্বাসৰ সমাপ্তিকে ছন্দৰ প্ৰয়োজনীয় বিৰতিৰ উপাদান স্বৰূপে গ্ৰহণ কৰা টান।

সৰহভাগ কবিতাতেই অৰ্থ বা ভাবজনিত আৰু নিৰ্দিষ্ট পৰ্যায়ক্ৰম বিৰতিৰ সহ অৱস্থান দেখা যায়। কিন্তু সেই সম্বন্ধ কাকতালীয় হে। ছন্দৰ তৰঙ্গ বৈ গলেও বহুতো সময়ত অৰ্থ নৰয় ; যতিৰ পাৰ ভাঙি আগবাঢ়ি যায়। যেনে ঃ

জয় জয় যাদব দৈত্য **পৰাভৱ**
কাৰী মাধৱ।

সামগ্ৰিক ৰূপত কবিতাৰ ছন্দৰ আলোচনাৰ ক্ষেত্ৰত আমি ভাবযতি আৰু ছন্দোযতিৰেহে ঘাইকৈ সহায় পাম। কিন্তু এই দুই প্ৰকাৰ যতিৰ বেমেজালি সৃষ্টি কৰাতকৈ "যতি" শব্দটো কেৱলমাত্ৰ

ছন্দোযতি অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰি 'ভাব যতি'ৰ বাবে ব্যাকৰণৰ 'ছেদ' শব্দটোকে আমদানি কৰা সমীচীন হব। অৰ্থাৎ ধ্বনি প্ৰবাহৰ পৰ্যায়ক্ৰম তৰঙ্গ-নিৰ্দেশক বিৰতি হ'ল **যতি** আৰু অৰ্থৰ পদক্ষেপৰ ইংগিত দিয়া বিৰতি হ'ল **ছেদ**। স্থূলভাৱে কবলৈ হলে ছন্দ-বিৰতিক **যতি** আৰু অৰ্থবিৰতিক **ছেদ** বুলিব পাৰি।

ধ্বনিপ্ৰবাহত নিয়মিত লয়যুক্ত তৰঙ্গৰ অৰ্থাৎ ছন্দৰ সৃষ্টি কৰাৰ ক্ষমতা যোগায় যতিয়ে। এই যতি দৰাচলতে অৰ্থ-নিৰপেক্ষ। পৰ্যায় ক্ৰম, সুবিন্যস্ত ধ্বনিতৰঙ্গৰ সৃষ্টি কৰাটোৱেই তাৰ একমাত্ৰ কাৰ্য। সাধাৰণ ছন্দ বিশ্লেষণত যতিহে মূল অৱলম্বন, ছেদ সহায়ক মাত্ৰ।

কবিতাৰ আবৃত্তিৰ সময়ত ছেদ আৰু যতি দুয়োৰে সুচাৰু ব্যৱহাৰ স্বয়ংক্ৰিয়ভাৱেই পৰিলক্ষিত হয়। বিশেষকৈ অমিতাক্ষৰ আৰু মুক্তক ছন্দৰ আবৃত্তিত যতি আৰু ছেদৰ য'ত বিৰোধ ঘটে, তাত দেখা যায় যে যতিৰ পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হলে ছেদে আমনি নকৰে। উপমাৰে কবলৈ হলে ছেদৰ প্ৰকৃতি নিশ্বাস প্ৰশ্বাসৰ দৰে—তাক প্ৰয়োজন মতে কবিয়ে নিয়ন্ত্ৰিত কৰিব পাৰে ; কিন্তু যতি ধমনীৰ স্পন্দনৰ দৰে, সি তাৰ নিজৰ প্ৰকৃতিৰ দ্বাৰাহে নিয়ন্ত্ৰিত হয়।

ছেদ বিশ্লেষণ

উত্তৰিলা ঋষিৰাজ, "ফলিবে অচিৰে
আশা লতা, সিঞ্চ যদি ধৈৰ্য বাৰি মূলে।
নৈকষেয় ক্ষয় হেতু, সূত্ৰপাত আজি
ঘটিছে, চলিছে দুষ্ট হৰিবে বৈদেহী
ৰাঘৱ ৰঞ্জিনী।... ... ...

[ভোলানাথ দাস]

এই ছেদ বিশ্লেষণ যে গদ্যৰ দৰে অৰ্থ-প্ৰসূত তাকে বুজাবৰ বাবে ব্যাকৰণত ব্যৱহাৰ হোৱা ছেদ চিন দুটা ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। কিন্তু তাৰ প্ৰকৃত সাংকেতিক চিন হ'ল ঃ

পূৰ্ণ ছেদ=* *
লঘু ছেদ=*

এই কাব্যাংশৰ যতি আৰু ছেদ বিশ্লেষণ কৰিলে এনে হ'ব ঃ

উত্তৰিলা ঋষিৰাজ* | ফলিবে অচিৰে ॥
আশা লতা* সিঞ্চা যদি | ধৈৰ্য বাৰি মূলে ॥ **
নৈকষেয় ক্ষয় হেতু | সূত্ৰপাত আজি ॥
ঘটিছে* চলিছে দুষ্ট | হৰিবে বৈদেহী ॥

ইয়াত যতিৰ চিন। পূৰ্ণ যতিৰ চিন ॥

পূৰ্ণছেদত ভাবৰ বিৰতি হোৱাৰ দৰে পূৰ্ণ যতিত ছন্দ হিল্লোলৰ অৱসান ঘটে। এতিয়া অৰ্থনিৰপেক্ষভাৱে কণ্ঠস্বৰক যতিত কিঞ্চিৎ আৰু পূৰ্ণ যতিত কিছু অধিক পৰ বিৰতি দি পঢ়ি গলেই দেখা যাব যে চতুৰ্থ শাৰীৰ **ঘটিছেৰ** ছেদ কিছু পৰিমাণে উপেক্ষিত হৈ ধ্বনি আগবাঢ়ি গৈছে। আৰু যতি বিভাগত কোনো খুঁত নাই কাৰণেই কোনো প্ৰকাৰৰ ধ্বনি সাম্যৰ বিচ্যুতি ঘটা নাই।

ওপৰৰ আলোচনাত এটা কথাৰ ইংগিত দিয়া হৈছে যে সময়গত পাৰ্থক্য আৰু তীব্ৰতা অনুসৰি যতিৰ প্ৰকাৰ ভেদ আছে। ছন্দ হিল্লোলৰ এটা তৰঙ্গ নিৰ্ণায়ক বিৰতিয়েই হ'ল যতি। এই যতি সমস্ত ধ্বনি প্ৰবাহৰ একোটা অসম্পূৰ্ণ অংশৰ নিয়ামক। পূৰ্ণ যতিত সমগ্ৰ ছন্দহিল্লোলটোৰ পৰিসমাপ্তি ঘটে।

যতি যতি যতি পূৰ্ণযতি
↓ ↓ ↓ ↓
উঠাহে ফুলৰা। উঠাহে চতলা। উঠা দেববালা। স্বৰূপ ধৰি ॥
পূৰ্ণ হ'ল আজি। শতেক বছৰ। আৰু কতকাল। থাকিবা পৰি ॥

এনেদৰে যতিয়ে বিভক্ত কৰা ধ্বনিপ্ৰবাহৰ অংশবোৰকে বোলা হয় পৰ্ব (foot)। পূৰ্ণ যতিয়ে সমাপ্তি ঘটোৱা ছন্দ হিল্লোলৰ সামগ্ৰিক নাম হ'ল **চৰণ**। গতিকেই, প্ৰত্যেক চৰণ কেইবাটাও পৰ্বৰ সমষ্টি।

পৰ্ব আৰু চৰণ

পৰ্ব বিলাকলৈ মন কৰিলেই দেখা যায় যে এই পৰ্ব বিলাকো বিৰামহীন ধ্বনি প্ৰবাহ নহয়। তাতো মাজে মাজে সূক্ষ্ম বিৰতিৰ

অৱকাশ আছে। ওপৰৰ কবিতা ফাকিৰ পৰ্ববোৰলৈ মন কৰিলেই বুজাত সহজ হব যে প্ৰত্যেকটো পৰ্ব দুটা বা তিনিটা শব্দ বা ধ্বনিপুঞ্জ লৈ গঠিত ঃ—

উঠাহে : ফুলৰা | উঠাহে : চতলা |
উঠা : দেব : বালা | স্বৰূপ : ধৰি ||

অনুযতি অনুপৰ্ব

: চিন অনুযতিৰ সাঙ্কেতিক চিন আৰু অনুযতিয়ে বিভক্ত কৰা পৰ্বাংশ বোৰেই হ'ল অনুপৰ্ব।

এই অনুপৰ্ববোৰ যে সদায় সম্পূৰ্ণ শব্দই হব তেনে নহয়। প্ৰয়োজন সাপেক্ষে শব্দাংশতো অনুযতি পৰিব পাৰে। যেনে ঃ—

হেৰা : হেৰা | হাট : কৰা | মৰ : মৰ | ভাই : হঁত

আবৃত্তিৰ সময়ত অৱশ্যে অনুযতি প্ৰায়েই উপেক্ষিত হয়।

অপূৰ্ণ পৰ্ব

কবিতাৰ ছন্দত পৰ্ববোৰৰ মাজত পৰস্পৰ ধ্বনি সাম্য দেখা যায়। তেনে সমান বিস্তৃতিৰ পৰ্ববোৰ হ'ল **পূৰ্ণপৰ্ব**। কিন্তু অসমীয়া কবিতাত চৰণৰ শেষ পৰ্বটোৰ বিস্তৃতি আনবোৰতকৈ কম হোৱা দেখা যায়। সেই ছন্দৰ অন্তৰ্গত অসম্পূৰ্ণ পৰ্বকে অপূৰ্ণ পৰ্ব বোলা হয়।

এই তো নহয় | হাঁহি ধেমালিৰ | ভাগৰ জুৰোৱা | **গান**

যুগ্ম পৰ্ব

সমান বিস্তৃতিৰ পৰ্ব বিন্যাসতো কেতিয়াবা পৰ্বগত যতি উপেক্ষা নকৰিলে শব্দৰ কৃত্ৰিম উচ্চাৰণৰ আশ্ৰয় লৈহে ছন্দোবিশ্লেষণ কৰিব লগা হয়। তেনেক্ষেত্ৰত দুটা পৰ্ব যৌথভাৱে এটা বুলি গ্ৰহণ কৰিব লাগে। তেনেবোৰ যৌথ পৰ্বক বোলা হয় **যুগ্মপৰ্ব**।

হেৰা হেৰা | হাটকৰা | মৰমৰ | ভাইহঁত ||
নেৰিবা নেৰিবা মোক | এই মায়া | বজাৰত ||

ইয়াত 'নেৰিবানে | ৰিবা মোক | 'বুলি কৰা পৰ্ববিন্যাসৰ উচ্চাৰণ কৃত্ৰিম হবই। গতিকে ইয়াত দুটা পৰ্ব একে লগে সামৰি লোৱা হৈছে।

ছন্দশিল্পৰ একক (unit)

ভাষাৰ দৰেই ছন্দৰ ক্ষুদ্ৰতম একক হ'ল ধ্বনি। ধ্বনি শব্দটো অৰশ্যে ইয়াত এক বিশিষ্ট অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। ধ্বনিৰ আভিধানিক অৰ্থ বহুত প্ৰকাৰৰ হব পাৰে—শব্দ বা মাত (sound, phoneme) ; আলংকাৰিক অৰ্থত ব্যঞ্জনা (suggestiveness)। ছন্দশিল্পৰ ক্ষেত্ৰত ধ্বনিৰ অৰ্থ হ'ল একেবাৰতে উচ্চাৰণ কৰিব পৰা কণ্ঠস্বৰৰ ক্ষুদ্ৰতম্ একক অৰ্থাৎ syllable। ছন্দ বিন্যাসৰ পৰ্বসমূহ এই একক (unit) বোৰৰে অৰ্থাৎ ধ্বনি পুঞ্জেৰে নিৰ্মিত। সংস্কৃত ভাষাত এই ধ্বনি অৰ্থত 'অক্ষৰ' শব্দ ব্যৱহৃত হয়। কিন্তু তাৰে তদ্ভৱৰূপ 'আখৰ' শব্দই লিপিগত অক্ষৰ অৰ্থাৎ

ধ্বনি

'বৰ্ণ' (letter) হে বুজায়। 'বৰ্ণ'কেই 'অক্ষৰ' ভ্ৰম কৰি আমাৰ মাজত আখৰ গণি ছন্দ নিৰ্ণয় কৰাৰ এটা চেষ্টা দেখা যায়। তেনে খেলিমেলিৰ সৃষ্টি নহবলৈকে ধ্বনি শব্দটো syllable অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰাটো উচিত বিবেচনা কৰা হ'ল।

ধ্বনি দুই প্ৰকাৰ—**অযুগ্ম ধ্বনি বা মুক্তধ্বনি** (open syllable) আৰু **যুগ্ম ধ্বনি বা ৰুদ্ধ ধ্বনি** (closed syllable)। ধ্বনি সমূহ স্বৰৰ সহায়ত উচ্চাৰিত হয় দেখি সংস্কৃতত হ্ৰস্ব দীৰ্ঘ লঘু গুৰু ভাগ কৰা হয়। অসমীয়া ভাষাত স্বৰৰ হ্ৰস্ব দীৰ্ঘ ব্যৱহাৰ অস্পষ্ট। গতিকেই যুগ্মধ্বনি আৰু অযুগ্ম ধ্বনিৰ স্বীকৃতিকেই ছন্দবিচাৰৰ আহিলা কৰি লব লাগিব।

যি ধ্বনি উচ্চাৰণ কৰোঁতে আমাৰ বাক্‌তন্ত্ৰী সংবৃত অৰ্থাৎ মুকলি হৈ থাকে আৰু তাৰ পৰা সহজেই বাক্‌তন্ত্ৰী অন্যধ্বনিলৈ যাব পাৰে সেই ধ্বনিকেই অযুগ্ম বা মুক্ত ধ্বনি বোলে। মুক্ত ধ্বনি সদায়েই স্বৰান্ত। ঐ আৰু ঔ—এই দুটা যৌগিক স্বৰবাদ দি বাকী আটাইবোৰ স্বৰ ধ্বনি অযুগ্ম ঃ অ, আ, ই, এ, ও ইত্যাদি। ব্যঞ্জন

ধ্বনি অকলে উচ্চাৰিত হ'ব নোৱাৰে বাবে স্বৰান্ত ব্যঞ্জনবোৰো

অযুগ্মধ্বনি

অযুগ্ম। নী, তৃ, ৰা ইত্যাদি। স্বৰান্ত যুক্তাক্ষৰ সমূহো অযুগ্ম। শ্ৰ, স্ত্ৰ, স্তৃ, ন্ত ইত্যাদি। ইয়াত একাধিক বৰ্ণ থাকিলেও অযুগ্ম। (স+ত+ৰ+অ=স্ত্ৰ) আটাই-বোৰৰ ধ্বনি মূল্য একেটা। স্বৰান্ত হোৱা গতিকে অযুগ্ম।

যি ধ্বনি উচ্চাৰণৰ অন্তত বাক্‌তন্ত্ৰী নিবৃত অৰ্থাৎ বন্ধ হৈ যায় সিয়েই হ'ল যুগ্ম বা ৰুদ্ধ ধ্বনি। এনে ধ্বনিৰ পৰা আন এটা ধ্বনিলৈ

যুগ্মধ্বনি

কণ্ঠস্বৰ পিচলাই নিব নোৱাৰি; তাৰ বাবে বাক্‌তন্ত্ৰীৰ নতুন প্ৰচেষ্টাৰ প্ৰয়োজন হয়। এই ধ্বনি সদায় ব্যঞ্জনান্ত অথবা যৌগিক স্বৰান্ত। অযুগ্ম 'আ'ৰ পৰা যুগ্ম 'আম্' ধ্বনিলৈ কণ্ঠস্বৰ সহজেই বাগৰি আহিব পাৰে; তৃৰ পৰা হব পাৰে তৃণ। কিন্তু যুগ্ম 'আম্'ৰ পিচত আন ধ্বনিলৈ তেনেদৰে যাব নোৱাৰি।

আ=স্বৰ=অযুগ্ম।

আই=যৌগিক স্বৰ (আ ই)=যুগ্ম।

এইখিনিতে আকৌ এবাৰ দোহাৰো যে **ধ্বনিৰ লগত যাতে বৰ্ণ বা লিপিগত আখৰৰ খেলিমেলি লগোৱা নহয়।** ধ্বনিৰ উপলব্ধি চকুত নহয়—কাণতহে হয়। ছন্দ বিচাৰতো চকুৱে আমাক সহায় নকৰে, কৰিব একমাত্ৰ কাণেহে। 'সন্তান' তিনি আখৰীয়া শব্দ হ'লেও তাত ধ্বনি দুটা—সন্ আৰু তান্ আৰু দুয়োটাই যুগ্মধ্বনি। কিন্তু **'মহিমা'** শব্দটোত ধ্বনি তিনিটা আৰু তিনিওটাই অযুগ্ম ধ্বনি।

লৌকিক ছন্দ বিন্যাস ৰীতিৰ অসম্পূৰ্ণতা

আগতে উন্নুকিওৱা হৈছে যে আখৰৰ সংখ্যাৰে ছন্দ নিৰ্ণয় কৰিব খোজা লৌকিক ৰীতি ভ্ৰান্ত। আখৰ গণিলেই বহুতো ক্ষেত্ৰত ছন্দ বিন্যাসৰ উহটো পোৱা যেন লাগে ঃ

শুনিয়োক সৰ্ব্বজন কৃষ্ণৰ চৰিত্ৰ।
আতপৰে আনপুণ্য নাহিকে কলিত ॥

ইয়াৰ প্ৰত্যেক চৰণত চৈধ্যটাকৈ আখৰ আছে—এটা আখৰ কমালে বা বঢ়ালে ছন্দ পতন হয়। কিন্তু

ৰামৰ শৰত পৰি মৰি সূৰ্য্যমণ্ডলকো অতিক্ৰমি
পাইলা মহানন্দে ব্ৰহ্মাৰ দিব্য নগৰী।

ইয়াৰ দ্বিতীয় শাৰীটোত লৌকিক নিয়ম মতে চৈধ্য আখৰহে হ'ব লাগিছিল। কিন্তু আছে পোন্ধৰটা আখৰ, অথচ ছন্দ পতনো হোৱা নাই। তাৰ কাৰণ হ'ল ইয়াত পোন্ধৰটা আখৰ আছে সঁচা; কিন্তু ধ্বনি আছে ১৪টা ঃ পাই্‌+লা+ম+হা+নন্‌+দে+ব্ৰহ্‌+মা+ৰ+দিব্‌+ব্য+ন+গ+ৰী। ইয়াত পোৱা ১৫টা আখৰ লৌকিক ৰীতিৰ ব্যতিক্ৰম নহয়—অন্য এটি ৰীতিৰহে সাধাৰণ সূত্ৰ। আখৰ গণা ছন্দবিশ্লেষণ কণাৰ দলিহে—অভ্ৰান্ত লক্ষ্যভেদ নহয়। ধ্বনিৰ সহায়তহে সেই লক্ষ্যভেদ হব পাৰে।

কবিতাই হওক, গীতেই হওক, বাক্যই হওক, শব্দই হওক, সিহঁতৰ কালগত বিস্তৃতি আছে। গীত এটাৰ আৰম্ভনিৰ পৰা শেষলৈকে এটা সময় ব্যয়িত হয়। কিন্তু ঘড়ীৰ কাটাৰে তাৰ সময়ৰ ভাগ বিভাগ অপ্ৰাসংগিক। তাৰ বিভাগৰ ইংগিত তাৰ নিজৰ ভিতৰতেই থাকে। সেই ইংগিত হ'ল মাত্ৰা। ছন্দৰ ক্ষেত্ৰত, সহজভাৱে ক'বলৈ হ'লে **একোটা ধ্বনি উচ্চাৰণ কৰোঁতে প্ৰয়োজন হোৱা ন্যূনতম সময়ৰ পৰিমাপেই হ'ল মাত্ৰা** বা কলা (mora)। ধ্বনি স্বাভাৱিকতেই মাত্ৰাযুক্ত হ'বলৈ বাধ্য। ইংৰাজী আদি ভাষাত প্ৰস্বনযুক্ত ধ্বনিৰেই ছন্দো বিশ্লেষ সম্ভৱ। কিন্তু গ্ৰীক, সংস্কৃত আদি ভাষাত মাত্ৰাই হ'ল ছন্দৰ মূল। সংস্কৃতৰ নাতিনী ছোৱালী অসমীয়া ভাষা; অসমীয়া ছন্দও সেয়ে। গতিকে অসমীয়া ছন্দৰ **মূল একক হ'ল মাত্ৰাযুক্ত ধ্বনি।** ধ্বনিৰ মাত্ৰা সংস্থাপন ৰীতিৰ বৈচিত্ৰ্যতেই অসমীয়া ছন্দ বৈচিত্ৰ্যৰ জন্ম। সংস্কৃতত লঘু স্বৰত এক মাত্ৰা, গুৰু স্বৰত দুই মাত্ৰা আৰু প্লূত স্বৰত তিনিমাত্ৰা নিৰ্দিষ্ট। অসমীয়াত লঘু গুৰুৰ ভেদ নাই। প্লূত স্বৰো নাই।

মাত্ৰা

ধ্বনি আৰু মাত্ৰা

গতিকে তাৰ মাত্ৰা সংস্থাপন ৰীতিও পৃথক। আগতে কোৱা হৈছে যে ঘড়ীৰ কাটাৰে মাত্ৰা নিৰূপণ নহয়। মাত্ৰা ছন্দৰ নিজস্ব প্ৰকৃতিৰ দ্বাৰাহে বিভক্ত হয়। খৰকৈ বা লাহে লাহে পঢ়িলে ঘড়ীৰ কাটাৰ জোখেৰে সময়ৰ কম বেছি হব পাৰে কিন্তু তাত পৰ্বভুক্ত মাত্ৰা পৰিমাণৰ পাৰস্পৰিক সময়ৰ পৰিমাণ পৰিবৰ্তিত নহয়।

মাত্ৰাৰ পৰ্বগত সময়ৰ পৰিমাণ

অসমীয়া ছন্দ ৰীতিত ধ্বনিগত মাত্ৰা নিৰ্ণয়ৰ তিনিটা বিধি পৰিলক্ষিত হয়। এই তিনিটা বিধিয়েই অসমীয়া ছন্দত তিনিটা ছন্দ ৰীতিৰ সূচনা কৰিছে। অযুগ্ম ধ্বনিৰ মাত্ৰা সংস্থাপন সহজ আৰু প্ৰায়েই অপৰিবৰ্তনীয়। অযুগ্ম ধ্বনি সদায়েই এক মাত্ৰাৰ। যুগ্ম ধ্বনি অত্যন্ত স্থিতিস্থাপক। তাক প্ৰয়োজন মতে বিশ্লিষ্ট কৰি অৰ্থাৎ মাজতে ভাঙি অথবা সংশ্লিষ্ট কৰি অৰ্থাৎ থুপাই উচ্চাৰণ কৰিবলগীয়া হয়। সেই বাবে তাত সংশ্লিষ্ট ৰূপত একমাত্ৰা আৰু বিশ্লিষ্ট ৰূপত দুই মাত্ৰাৰ মূল্য দিয়া হয়।

ধ্বনিত মাত্ৰা নিৰ্ণয়

মন্দাৰ | সৌৰভ | স্বৰ্গৰ | গৌৰৱ
ধূলি ভৰা | ধৰণীত | মাধুৰীৰ বাণ |

আৰু

মায়াপী হাতেৰে গঁথা। **মন্দাৰৰ** মোহন মালাই।

এই দুয়োটা উদ্ধৃতিতে মন্দাৰ শব্দটো লক্ষ্যণীয়। লিপিগত ভাৱে আৰু ধ্বনি সংখ্যাৰ ফালৰ পৰা দুয়ো একে মূল্যৰ। কিন্তু প্ৰথম উদ্ধৃতিত মন্দাৰ শব্দটো স্বাভাৱিকতেই আমি মাজতে ভাঙি (মন্‌+দাৰ) উচ্চাৰণ কৰোঁ। এইক্ষেত্ৰত ই বিশ্লিষ্ট, গতিকে দুই মাত্ৰাৰ। কিন্তু দ্বিতীয় উদ্ধৃতিত মন্দাৰ তেনেকৈ ভাঙি পঢ়িলেই বাকী পৰ্ববোৰৰ লগত ধ্বনি সাম্য হেৰাই যায়। গতিকে আমি তাক সংশ্লিষ্ট কৰি অৰ্থাৎ থুপতে উচ্চাৰণ কৰোঁ। ইয়াত যুগ্ম ধ্বনি এক মাত্ৰাৰ।

এই কথা নকলেও হব কিজানি যে ওপৰৰ উদ্ধৃতি দুটা

অসমীয়া ছন্দৰ দুটা ৰীতিৰ উদাহৰণ। প্ৰথম উদ্ধৃতিত যুগ্মধ্বনি সদায় বিশ্লিষ্ট ; সকলো অৱস্থাতে দুই মাত্ৰাৰ। সেয়া হ'লে **মাত্ৰাবৃত্ত** ৰীতি। দ্বিতীয় উদাহৰণটো তথাকথিত **অক্ষৰবৃত্ত বা যৌগিক ৰীতিৰ**। তাত যুগ্মধ্বনিৰ দুই ৰূপ। অৱস্থানভেদে সংশ্লিষ্ট অথবা বিশ্লিষ্ট। বিশ্লিষ্ট ৰূপত সি দুই মাত্ৰা আৰু সংশ্লিষ্ট ৰূপত একমাত্ৰা। এই দুই জাতিৰ ছন্দ প্ৰাকৃতৰ যোগেদি সংস্কৃতৰ পৰা অহা বুলি ছান্দসিক সকলে দেখুৱাব খোজে।

ছন্দৰ তিনিজাতি

এক জাতিৰ ছন্দৰীতি আমাৰ খেল-ধেমালিত আওৰোৱা গীত, নিচুকনি নাম, আইনাম আৰু বঙ্গদেশীয় 'ছড়া'ৰ পৰা আমাৰ সাহিত্যই জাতত তুলি লৈছে। এই দেশজ ৰীতিত যুগ্ম অযুগ্ম ধ্বনিৰ এই বিচিত্ৰ ব্যৱহাৰ পৰিলক্ষিত নহয়। কেৱল পৰ্বগত ধ্বনি সংখ্যাৰ সাম্যই তাত ছন্দৰ হিল্লোল তোলে। যেহেতু যুগ্মই হওক, অযুগ্মই হওক ধ্বনি সদায় স্বৰৰ অৱলম্বনতেই উচ্চাৰিত হয়, সেইবাবে এই ছন্দত মূলতঃ স্বৰাশ্ৰয়ী। গতিকে তাৰ নাম দিয়া হৈছে স্বৰবৃত্ত। তাত প্ৰস্বনৰ যথেষ্ট মূল্য আছে আৰু মাত্ৰাই তাত গৌণ ৰূপতহে দেখা দিয়ে।

মাত্ৰাবৃত্ত যৌগিক আৰু স্বৰবৃত্ত

অসমীয়া ছন্দৰীতিৰ এই তিনিটা ধাৰাক তিনিটা জাতি হিচাপে গ্ৰহণ কৰিব পাৰিনে নোৱাৰি সেই বিষয়ে সন্দেহৰ অৱকাশ আছে। কিন্তু জাতি হিচাপে নহলেও অন্ততঃ ধাৰা হিচাপে এই তিনি বিধৰ অস্তিত্ব স্বীকাৰ নকৰিলে ছন্দ সম্পৰ্কীয় সকলো আলোচনা একদেশদৰ্শী হ'বলৈ বাধ্য।

মাত্ৰাবৃত্ত

যি ছন্দত অৱস্থান নিৰ্বিশেষে যুগ্ম ধ্বনিৰ বিশ্লিষ্ট উচ্চাৰণ নকৰিলে ছন্দ পতন হয় সেই ছন্দৰীতিয়েই হৈছে মাত্ৰাবৃত্ত। এই ছন্দৰীতিত প্ৰত্যেকটো অযুগ্ম ধ্বনি একমাত্ৰাৰ আৰু যুগ্মধ্বনি দুই মাত্ৰাৰ সেইবাবেই ইয়াৰ ছন্দ বিশ্লেষণ সহজ আৰু যতিৰ ফালৰ পৰাও ই সুস্পষ্ট আৰু সুস্থিৰ। যুগ্মধ্বনিৰ বিশ্লিষ্ট ব্যৱহাৰে ইয়াত বাকতন্ত্ৰীৰ উত্থান পতন তীব্ৰ কৰি তোলে আৰু যতিবোৰো স্পষ্টভাৱে অনুভূত হয়। এই তীব্ৰতা আৰু স্পষ্ট যতিবিভাগে প্ৰত্যেক পৰ্বতে একোটা তৰঙ্গৰ সৃষ্টি কৰে। যুগ্ম ধ্বনিৰ অৱস্থান ভেদে ইয়াত বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ লয় উদ্ভূত হয় আৰু সেইবাবে এই ছন্দত বিচিত্ৰ নৃত্যভঙ্গীৰ আভাস দেখা যায়। শব্দৰ আগৰ আৰু মাজৰ যুগ্ম ধ্বনিৰ ব্যৱহাৰে তৎসম শব্দৰো আধিক্য সূচায়। তৎসম শব্দৰ স্বাভাৱিক গাম্ভীৰ্যই এই কবিতাৰ নৃত্য-ছন্দত এটা সুমাৰ্জিত গাম্ভীৰ্যৰো সৃষ্টি কৰে।

বৈষ্ণৱ যুগৰ কাব্যধাৰাত এই ৰীতিৰ চানেকি বেছি পোৱা নেযায়। গুৰু ভটিমা, কিছুমান নাটৰ গীত আৰু বৰগীতেই মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ প্ৰাচীন উদাহৰণ। তদুপৰি এই প্ৰাচীন ৰীতিত বহুক্ষেত্ৰত সংস্কৃত ছন্দৰীতিৰে মাত্ৰা স্থাপন কৰাৰ প্ৰবৃত্তি দেখা যায়। কিন্তু অসমীয়া উচ্চাৰণ ৰীতিয়ে সংস্কৃত ছন্দৰ ৰীতি যে নেমানে তাৰো উদাহৰণ তাতেই প্ৰত্যক্ষ। তাত আ, ঈ, ঊ, ও আদি দীৰ্ঘস্বৰ সমূহ বিকল্পেহে দুই মাত্ৰা ধৰা হৈছিল।

প্ৰাচীন মাত্ৰাবৃত্ত

ঠাট প্ৰকট পটু | কোটি কোটি কপি |
গিৰি গৰগৰ পদ ঘাৱে |
বাৰিধি তীৰ তৰি | কৰে গুৰুতৰ গিৰি

ধৰি ধৰি   সমৰক   ধাৰে ||

ইয়াত ‘ঠাট’ শব্দৰ **ঠা** ২ মাত্ৰাৰ, কিন্তু ‘ঘাৰে’ আৰু ‘ধাৰে’ ৰ **ঘা** আৰু **ধা** একমাত্ৰাৰ। বাৰিধিৰ **বা** দুই মাত্ৰাৰ কিন্তু তীৱৰ **তী** দীৰ্ঘস্বৰ হোৱা সত্ত্বেও একমাত্ৰাৰ।

সংস্কৃত ৰীতিৰ লগত মিশ্ৰিত এই ছন্দৰীতিক ছান্দসিক সকলে প্ৰত্ন-মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতি নাম দিছে। এতিয়াও গীতৰ ক্ষেত্ৰত ছন্দৰ পূৰ্ণতাৰ বাবে হ্ৰস্ব দীৰ্ঘ নিৰ্বিশেষেও দুই মাত্ৰা ধৰিব লগা হয়। অপভ্ৰংশ প্ৰাকৃততো মাত্ৰা সংস্থাপনৰ এনে দ্বিত্ব ব্যৱহাৰ দেখা যায়—

অসমীয়া কাব্যত মাত্ৰা বৃত্ত

মোইলি মচ্ছা | নালিছ গচ্ছা || =৭ মাত্ৰাৰ পৰ্ব

দিজ্জই কান্তা | খাই পুনবন্তা || =৭ মাত্ৰাৰ পৰ্ব

তথাপি, সন্ধ্যাভাষাত ৰচিত চৰ্যাপদৰ ছন্দৰীতি বৈষ্ণৱ যুগতকৈ দৃঢ়তৰভাৱে সংস্কৃতানুগামী।

দৰাচলতে অসমীয়া সাহিত্যত মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দ প্ৰয়াস নৰহ্যাসৰ হে দান। অসমীয়া ছয় মাত্ৰাৰ পয়াৰ জাতীয় ছন্দতে (ছুলড়ী জাতীয় ছন্দ সজ্জা) যুগ্মধ্বনিৰ বিশ্লিষ্ট ব্যৱহাৰ যুক্ত পৰ্ব একোটা চকুত পৰে। সেইবোৰ দৰাচলতে যৌগিক ৰীতিৰ পৰা মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিলৈ অসমীয়া ছন্দৰ যাত্ৰাপথৰ চানেকি।

শান্ত সৌম্য | সুকোমল তনু |

তুমি বলোৰাম | অথবা শিৱ ||

কিম্বা পুণ্যশ্লোক | নল অৱতাৰ ||

প্ৰিয়ম্বদা তুমি | সবাৰে প্ৰিয় ||

—শৈলধৰ ৰাজখোৱা।

ইয়াত **শান্ত** আৰু **সৌম্য** শব্দ দুটাৰ যুগ্মধ্বনি বিশ্লিষ্ট কিন্তু **পুণ্যশ্লোক প্ৰিয়ম্বদাৰ** যুগ্মধ্বনি সংশ্লিষ্ট। এই উদ্ধৃতিৰ প্ৰথম পৰ্বটো যৌগিকৰ শান্ত প্ৰবাহত দৰাচলতে মাত্ৰাবৃত্তৰ এটা ঢৌহে। মাত্ৰাবৃত্তৰ প্ৰকৃত স্বৰূপ উপলব্ধি নোহোৱাৰ বাবে আসমীয়া কবিয়ে মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দতো মাজে মাজে যৌগিক পৰ্বৰ ব্যৱহাৰ কৰে।

আছে মহানিধি | বিশ্বৰ বিধি | আজি তাৰে **সিদ্ধি** | **বস্তু**

তথাপি বিশুদ্ধ ৰূপৰ মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ চানেকী অসমীয়াত অলেখ। এই যুগৰ কবিৰ অন্তৰৰ বাণীয়ে শ্ৰোতাৰ অন্তৰ জয় কৰোঁতে মাত্ৰাবৃত্তৰ ছন্দহিল্লোলৰ সহায় অকুণ্ঠ ভাৱেই গ্ৰহণ কৰিছে। উদ্দীপনাময়ী কবিতাৰ বাবে ই উপযুক্ত বাহন।

এইতো নহয় | হাঁহি ধেমালিৰ | ভাগৰ জুৰোৱা | গান

(ইযে) জীৱন মৰণ | একাকাৰ কৰা | অগ্নি বীণাৰ | তান

অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰী।

আখৰৰ সংখ্যাৰে যদিও ইয়াত আমাৰ প্ৰাচীন ছুলড়ীৰ দৰে ৬ ৬ ৮ টাকৈ মাত্ৰা পোৱা যায়, তথাপি যুগ্মধ্বনিৰ বিশ্লিষ্ট উচ্চাৰণে ইয়াত এনে হিল্লোল তুলিছে যিটো সাধাৰণ ছুলড়ীত পোৱা নেযায়। যেনে :—

পাচে ত্ৰিনয়ন | দিব্য উপবন |

দেখিলন্ত বিদ্যমান || ৬ ৬ ৮

ফল ফুল ধৰি | জক মক কৰি |

আছে যত বৃক্ষমান || ৬ ৬ ৮

ইয়াত ধ্বনি বিন্যাস গতিশীল কিন্তু স্পন্দিত নহয়। ছান্দসিকৰ

ভাষাৰে অম্বিকাগিৰী ৰায় চৌধাৰীৰ উদ্ধৃত কবিতাটি ষণ্মাত্ৰিক চতুপৰ্বিক মাত্ৰাবৃত্ত আৰু তাৰ শেষৰ পৰ্বটো অপূৰ্ণ।

অতি পাৰ্বিক ধ্বনি

বন্ধনীৰ মাজত থকা (ইযে) হ'ল অতিপাৰ্বিক অৰ্থাৎ পৰ্ববহিৰ্ভূত ধ্বনি। এটা চৰণ শেষ কৰি উঠি, অৰ্থাৎ পূৰ্ণ যতিৰ পিচত দ্বিতীয় চৰণ আৰম্ভ কৰাৰ আগতে মাজৰ সেই শূন্য সময়খিনিৰ ভিতৰতে সেই ধ্বনি উচ্চাৰিত হয়। সাধাৰণতে দুটাতকৈ বেছি অতিপাৰ্বিক ধ্বনি থকাটো সম্ভৱ নহয়। এই ধ্বনিৰ উচ্চাৰণ গীতৰ 'আড়ি'ত কৰা উচ্চাৰণৰ লগত তুলনীয়।

মাত্ৰাবৃত্তৰ একোটা পৰ্বত চাৰিতকৈ কম মাত্ৰা সংস্থাপন সম্ভৱ নহয়। দুই বা তিনি মাত্ৰাৰ শেষত যি যতি পৰে সি অনুযতিহে।

মাত্ৰাবৃত্তৰ পৰ্ব বিন্যাস

ধ্বনি প্ৰবাহে তাক সদায় সহজে অতিক্ৰম কৰি যায়। গতিকেই মাত্ৰাবৃত্তত পৰ্বৰ ন্যূনতম মাত্ৰা সংখ্যা হ'ল চাৰি। চাৰিমাত্ৰাৰ অন্তৰে অন্তৰে যতি পৰাৰ গতিকে এনে পৰ্ববিন্যাস লয় অতি দ্ৰুত হয়।

যৌৱন | যৌৱন | সৃষ্টিৰ | মৌবন
অনাগত | জীৱনৰ | অনাহত গান
মন্দাৰ | সৌৰভ | স্বৰ্গৰ | গৌৰৱ
ধূলিভৰা | ধৰণীত | মাধুৰীৰ বান

ই চতুৰ্মাত্ৰিক পৰ্ব বিন্যাস। প্ৰত্যেক চৰণৰ শেষপৰ্বটো ৬ মাত্ৰাৰ বুলি ধৰা হৈছে। দৰাচলতে এই ৬ মাত্ৰা ৪+২ এনে ভাৱেই পোৱা গৈছে। কিন্তু সেই ক্ষেত্ৰত ৪ মাত্ৰাত যতি স্থাপন কৰিলে আবৃত্তিৰ ভঙ্গীটো যান্ত্ৰিক হৈ পৰে। গতিকেই ৪ মাত্ৰাৰ অন্তত থকা যতিক সামান্য মূল্য দি পিচৰ দুই মাত্ৰাৰ অপূৰ্ণ পৰ্বটোলৈ কণ্ঠস্বৰ গুচি আহে। পূৰ্ণ আৰু অপূৰ্ণ পৰ্বৰ এনে বিজড়িত অৱস্থাত তাক অতিপূৰ্ণ পৰ্ব হিচাপে গ্ৰহণ কৰিব পাৰি।

অতিপূৰ্ণ পৰ্ব

অৱশ্যে চাৰি মাত্ৰাতেই যতি স্থাপন কৰি পিচৰ দুই মাত্ৰা অপূৰ্ণ ধৰিলেও ছন্দ বিশ্লেষণৰ ফালৰ পৰা একো হানি নহয়।

পাঁচ মাত্ৰাৰ পৰ্ববিন্যাস অসমীয়াত অলপ বিৰল। অপূৰ্ণ পৰ্বৰ কথা এৰিলে সমগ্ৰ চৰণটোতে পাঁচ মাত্ৰাৰ পৰ্বৰ বেছি সাক্ষাত পোৱা নেযায়।

পঞ্চমাত্ৰিকপৰ্ব

নাজানো কোনে | মাতিছে মোক
মেঘৰ লগত | যাবলৈ
নুবুজোঁ কোনে | গাইছে গান
বতাহে বতাহে | অকলৈ

—ৰত্নকান্ত বৰকাকতী

ইয়াতো প্ৰত্যেক চৰণৰ প্ৰথম দুটাহে পঞ্চমাত্ৰিক। বাকী দুটা ক্ৰমে ষণ্মাত্ৰিক আৰু অপূৰ্ণ। অৱশ্যে ছয় মাত্ৰা আৰু সাত মাত্ৰাৰ পৰ্বযুক্ত চৰণত অন্তিম পৰ্বটো পঞ্চমাত্ৰিক ৰূপত পোৱাৰ চানেকি অলেখ :

প্ৰকাশ পাইছে | চন্দ্ৰ সূৰ্য্য |
প্ৰকাশ পাইছে | **বনৰ ফুল** ||

ই জীৱন কিয় | গোপন গুহ্য |
জীৱনৰ ইকি | **ঘটিল ভুল** |

—ৰত্নকান্ত বৰকাকতী।

সাদৰী তোমাৰ | কোমল হিয়াৰ | বিপুল প্ৰেমৰ
নীৰৱ দান ||

উত্তৰ তাৰ | মোৰ এই মাথোঁ | অৰ্থ বিহীন

ছন্দ গান ||

—দেৱকান্ত বৰুৱা।

অসমীয়া কবিতাত সৰহ ভাগ মাত্ৰাবৃত্তৰ পৰ্ব ষন্মাত্ৰিক। ষন্মাত্ৰিক পৰ্ববিন্যাসে পৰ্বমধ্যস্থ অনুযতিত লয় তীব্ৰতৰ কৰি তোলে বাবে দুটা যুগ্মধ্বনিযুক্ত তৎসম শব্দৰ প্ৰয়োগ তাত বেছি হয়। দুলড়ীৰ তৰল নৃত্য ভঙ্গীটো তৎসম শব্দৰ এনে ব্যৱহাৰে গুৰু গম্ভীৰ কৰি তোলাৰ বাবেও অসমীয়া কবিয়ে সহজতে ষন্মাত্ৰিক পৰ্ব বিন্যাসৰ সূচনা কৰে; কাৰণ দুলড়ী নৃতভঙ্গীযুক্ত ছন্দসজ্জা। আনকি পাঁচ মাত্ৰাৰ পৰ্বৰে আৰম্ভ কৰিও ছন্দ কুশল কবিয়ে ছয় মাত্ৰালৈ যাত্ৰা কৰে। দেৱকান্ত বৰুৱাই সেই বাবেই

ষণ্মাত্ৰিক পৰ্ব

'সাত সাগৰ মণি | লাখ হীৰাৰ খনি'

আদি আপাতঃ দৃষ্টিত যৌগিক বিন্যাসক

সপ্তসাগৰ | মণি
লক্ষ হীৰাৰ | খনি

লৈ ৰূপান্তৰিত কৰে।

অসমীয়া ছন্দবিবৰ্তনৰ এই ধাৰাৰ হেতুকেই মাত্ৰা বৃত্তৰ সৰহভাগ নিদৰ্শনতেই ছয় মাত্ৰাৰ পৰ্ববিন্যাস বেছিকৈ দেখা যায়।

আকাশৰ ফুল | আকাশত জহে |

সন্ধান তাৰ | কোনেনো ৰাখে ||

মৰতত সৰে | এটি দুটি পাহি |

ধূলি মাকতিত | লুকাই থাকে ||

—দেৱকান্ত বৰুৱা।

এইতো বৰ্ষা | ঋতুৰ সেঁতত |

ধৰাত হৰ্ষ | চকুৰ লোতক |

উটাই বুৰাই | ঢালিছা ||

(আহা) লুকাই লুকাই | খেলিছা ||

—ৰত্নকান্ত বৰকাকতী

ৰাণীৰ ওঁঠত | ফটিকা এটুপি | পি ||

যুগ বহু শত | আছিলো নিঢাল | দি ||

স্বপ্ন বিভোৰ | তন্দ্ৰা হালুক | মত্ত চিতাৰ | পাল ||

ৰঙাই বোলাই | চৰিল কিমান | অবুজ বেথাৰ | জাল |

—অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰী

সাত মাত্ৰাৰ পৰ্ব যথেষ্ট বিৰল। প্ৰাকৃত সংস্কৃত আদিতো হেনো এনে বিন্যাসৰ নজিৰ কম। অসমীয়া কবিৰ ভাব প্ৰকাশৰ ফালেহে আগ্ৰহ বেছি। ছন্দৰ বৈচিত্ৰ্যৰ পৰীক্ষা দৰাচলতে কম। অসমীয়া গীত দুই এটাত তেওৰা আদি তালৰ ব্যৱহাৰ সুচল কৰিবৰ বাবে এনে ছন্দবিন্যাস দেখা যায়।

সপ্তমাত্ৰিক পৰ্ব

প্ৰাণৰ বাটে বাটে | কতনা ধূলিকণা | মনৰ ঘাটে ঘাঠে |

কিমান চল ॥ |

আকাশ বৰণীয়া | কত সপোন মায়া | তোমাক ঘেৰি ধৰি |

ব্যাকুল হ'ল॥ |

—নৰকান্ত বৰুৱা

আঠ মাত্ৰাৰ পৰ্ব বিন্যাস এক প্ৰকাৰ অসম্ভৱেই। পৰ্বত আঠ মাত্ৰা থাকিলে সি চাৰিমাত্ৰাৰ দুটা পৰ্বত খণ্ডিত হৈ যায়, কাৰণ আঠ মাত্ৰা পৰিমাণৰ সময় বাক্‌তন্ত্ৰীৰ প্ৰবাহ অক্ষুণ্ণ হৈ থকা সম্ভৱপৰ নহয়। সেইবাবে আঠমাত্ৰাৰ যুগ্ম পৰ্ব হয়তো পোৱা যায়; কিন্তু সাধাৰণ পৰ্ব পোৱা নেযায়। আপতদৃষ্টিৰ আঠ মাত্ৰা দৰাচলতে ৪+৪ বা ৬+২ মাত্ৰাৰ যোগফল হে।

|| | ||| | ||
সপ্ত সাগৰ | মনি | =৬+২

|| | | || | ||
লক্ষ হীৰাৰ | খনি | =৬+২

—দেৱকান্ত বৰুৱা

| || | || || | | | || | || |
স্বপ্ন লাটুম স্মৃতি | বেহেলাৰ | ভলগা

ইয়াৰ প্ৰথম পৰ্বটো আঠ মাত্ৰা যেন লাগিলেও দৰাচলতে সি

|| | | | || | |
স্বপ্নলা | টুম স্মৃতি

এনে ধৰণেৰ (৪+৪=৮) আঠ মাত্ৰাৰ যুগ্ম পৰ্ব।

ন আৰু দহ মাত্ৰাৰ পৰ্ব বিন্যাসৰ ক্ষেত্ৰতো একে কথা। কেতিয়াবা ন মাত্ৰা যেন লাগিলেও আচলতে তেনেবোৰ পৰ্ব ছয় আৰু তিনি মাত্ৰাৰ যুক্ত পৰ্ব। দহমাত্ৰাৰ ক্ষেত্ৰত ৬ আৰু ৪ মাত্ৰাৰ যুক্ত পৰ্ব। মনে শব্দৰ (words) অনুধাবন কৰে যদিও, কাণে তাত ধ্বনি সাম্যৰ হে সন্ধান বিচাৰে।

অষ্ট-নৱ দশমাত্ৰিক পৰ্বৰ সম্ভাৱনা

স্বৰবৃত্ত

এই এটা এনে ছন্দৰীতি যত ধ্বনি-আশ্ৰিত স্বৰকেই প্ৰাধান্য দিবলগীয়া হয়। সেইবাবেই বহুতে ইয়াক 'স্বৰমাত্ৰিক' নামেৰে অভিহিত কৰিব খোজে। তেওঁলোকৰ মতে যুগ্ম অযুগ্ম নিৰপেক্ষে ইয়াৰ সকলো ধ্বনি একমাত্ৰাৰ। স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য সমূহ হ'ল—

(১) প্ৰত্যেকটো পৰ্বতে চাৰিটাকৈ স্বৰাশ্ৰিত ধ্বনি থাকে। দ্ৰুত লয়ৰ গতিকে পৰ্বত চাৰিতকৈ অধিক ধ্বনি সন্নিবিষ্ট হ'ব নোৱাৰে।

(২) পৰ্বত দুটাতকৈ বেছি অনুযতি থকাটো অসম্ভৱ।

(৩) প্ৰত্যেকটো পৰ্বতে এটাকৈ প্ৰবল প্ৰস্বন (accent) অনুভূত হয়।

স্বৰবৃত্তৰ বৈশিষ্ট্য

(৪) বিশ্লিষ্ট যুগ্ম ধ্বনিৰ লগত মাত্ৰাসাম্য-ৰাখিবৰ বাবে হ্ৰস্ব স্বৰো দীৰ্ঘ কৰি লোৱা হয়।

(৫) মাত্ৰা সাম্যৰ বাবেই চাৰিতকৈ অধিক ধ্বনিও দ্ৰুত উচ্চাৰণেৰে চাৰিমাত্ৰাৰ জোখলৈ টানি অনা হয়।

সাহিত্যৰ বুকুলৈ এই ছন্দ আহিল লৌকিক গীত মাত খেল ধেমালিৰ আওৰোৱা গীত আদিৰ পৰা।

এটি ঘৰত | দুটি মাথোন | দুটিমানুহ | ধৰে।।

—ৰত্নকান্ত বৰকাকতী।

শান্তি নেপায় | চিৰ নতুন | পুষ্প চক্ৰৰ | পথে।।
একেই বস্তু | ঘটে।।

—কমলেশ্বৰ চলিহা—

ঘন চিৰিকাই | তামোল কাটে | আমাকো এখন | দিয়া।।

—ল'ৰাছোৱালীৰ আওৰোৱা গীত

আধুনিক অসমীয়া কাব্যলৈ বঙ্গদেশীয় ছড়ায় ছন্দৰো বৰঙনি যথেষ্ট।

ডাঙৰ দীঘল | ভুণি মাৰা | **মুৰত** ডাঙৰ | পাগ ||
—বলিনাৰায়ণ বৰা

শিৱ ঠাকুৰেৰ | বিয়ে হোল | তিন কন্যে | দান ||
—বঙালী ছড়া

স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ সম্পূৰ্ণ পৰ্ববোৰত চাৰিটাতকৈ বেছি স্বৰাশ্ৰিত ধ্বনি তথা স্বৰবিন্যাস সম্ভৱ নহয়। কাৰণ এই ছন্দৰীতিৰ লয় অতি ক্ষিপ্ৰ আৰু যতি সংস্থাপন ঘন।

ধ্বনি সম্প্ৰসাৰণ

একেজোপা | নেমুটেঙা | পচিমলৈ | ঠাল
বুঢ়া গোসাঁই | বহি আছে | দেখিবলৈ | ভাল
—ধেমালিৰ গীত

বাহঁৰ পাত | চিকি মিকি | আমাক দিবো | সিকি সিকি
—মহখেদোৱা গীত

নহয় মণি | মুক্তাহাৰ | নহয় একো | ঘোঁৰা হাতী।।
—ডিম্বেশ্বৰ নেওগ

ফাগুন হেৰা | তোমাৰ ছবি | আকোঁ।।
—কমলেশ্বৰ চলিহা

চাৰিস্বৰ বিশিষ্ট পৰ্বৰে বিন্যস্ত এনে ছন্দ প্ৰয়োগত মাজে মাজে তিনিটা স্বৰৰ পৰ্বৰো সাক্ষাৎ মিলে। তেনে পৰ্বত কোনো এটা স্বৰ দীঘলীয়াকৈ টানি মাত্ৰাসাম্য ৰক্ষিত হয়।

আজি উদাৰ | গগন তলে | গায় বিহগ | দলে দলে
নাচে সপোন | **কুমাৰী**
—ডিম্বেশ্বৰ নেওগ

ইৰিকটি | মিৰিকটি | বাহঁৰ | শলা ॥
মোমাইৰ | পচুলিত | বান্ধিলো | **ঘোঁৰা** ||
—খেল ধেমালিৰ গীত।

চতুঃস্বৰ পৰ্ববিন্যাসত দুই স্বৰ যুক্ত ধ্বনিয়েও আশ্ৰয় পায়। আৰু

সেই দুই স্বৰকো দীঘলীয়াকৈ টানি অথবা একমাত্ৰা পৰিমাণৰ সময় মৌন থাকি চাৰি স্বৰৰ মৰ্যাদা দিয়া হয়।

আম পাত | জাম পাত ||
ইখন এৰি | সিখন কাট ||
—ধেমালিৰ গীত

স্বৰৰ যি দৰে সম্প্ৰসাৰণ ঘটে, সেই দৰে এই ছন্দৰীতিত স্বৰৰ সংকোচনো ঘটে। প্ৰচলিত গীত মাত বোৰত পৰ্বৰ স্বৰধ্বনিৰ সংখ্যা চাৰিতকৈ বেছি হোৱাও দেখা যায়। তেনে ক্ষেত্ৰত দ্ৰুত আৰু সংকুচিত উচ্চাৰণেৰে পৰ্বৰ জোখ সমানকৈ ৰখা দেখা যায়।

সংকোচন

জবাৰ কোমল | জিম ||
বগী বগী | **ছোৱালী বিলাক** | তোমালোকক | দিম ||

'ছোৱালী বিলাক'—এই পৰ্বটোত স্বৰৰ সংখ্যা পাঁচ যদিও উচ্চাৰণ সংকুচিত কৰি তাক চাৰিটা স্বৰৰ জোখতে ৰখা হৈছে। তুলৰী ছন্দৰ সজ্জাৰে সজ্জিত ষন্মাত্ৰিক আমাৰ বিহুগীততো এনে সংকোচন দেখা যায়।

বিহুৰে বিৰিণা | পাতে ঐ মইনা |
বিহুৰে বিৰিণা | পাত ||
বিহু থাকে মানে | বিহুকে বিনাবি |
বিহুগলে বিনাবি | কাক ||

ইয়াতো দ্বিতীয় শাৰীৰ **বিহুৰে-ৰ** লগত তাৰ প্ৰতিসম পৰ্ব চতুৰ্থ শাৰীৰ **বিহুগলেৰ** মাত্ৰামূল্য সমান। স্বৰৰ এই সংকোচন আৰু সম্প্ৰসাৰণৰ মূলত আছে ইয়াৰ গঞা প্ৰকৃতি। গৰখীয়া গীত মাত আদি আবৃত্তি কৰোঁতে ছেওটো ঠিক ৰাখিবলৈ শব্দবোৰ কোচাই মেলি ছন্দৰ গতি সাৱলীল কৰি তোলা হয়।

এই দৰে সম্প্ৰসাৰণ অথবা সংকোচনৰ সহায় লৈ স্বৰ সংখ্যাক চাৰিৰ ঘৰত ৰখাটো বিশৃঙ্খল পদ্ধতি যেন লাগিব পাৰে। কাৰণ

সম্পূর্ণ মাত্ৰাবিবৰ্জিত ছন্দবিচাৰৰ ধাৰণা কৰাটো কিছু টান। যদিও ইংৰাজী ছন্দত মাত্ৰাৰ সমস্যা নাই, তথাপি **প্ৰস্বন** বা স্বৰাঘাতেই (accent) তাৰ ছন্দ বৈচিত্ৰ্যৰ জন্ম দিয়ে। ইংৰাজীত থকাৰ দৰে আমাৰ ভাষাত শব্দৰ প্ৰস্বন নিৰ্দিষ্ট হৈ নেথাকে। কিন্তু অসমীয়াতো প্ৰস্বনৰ ব্যৱহাৰ আছে। এই ছন্দৰ ধ্বনিগত মাত্ৰাৰ বৈষম্য প্ৰস্বনেই বহুখিনি মীমাংসা কৰি দিয়ে। অলপ লক্ষ্য কৰিলেই দেখা যায় যে ইয়াৰ প্ৰত্যেক পৰ্বতে অন্ততঃ একোটাকৈ প্ৰস্বন থাকে। এই প্ৰস্বনে প্ৰত্যেক পৰ্বতে বাকযন্ত্ৰীত একোটা তীব্ৰ ঝংকাৰ তোলে।

প্ৰস্বন

এটি ঘৰত | দু টি মাথোন |
দু টি মানুহ | ধৰে |
—বৰ কাকতী

লক্ষ্য কৰি | কোমল মুখৰ | হাঁহি
—চলিহা

ইৰিকটি | মিৰিকটি | বাঁহৰ | শলা

প্ৰস্বনৰ এই বৰঙনিৰ বাবেই এই ছন্দৰীতিক বহুতে বলবৃত্ত (বল = accent) নামেৰে অভিহিত কৰিব খোজে। প্ৰস্বন থকা গতিকে যি লয়ৰ সৃষ্টি হয় তাতেই যুগ্ম অযুগ্ম নিৰ্বিশেষে ধ্বনিয়ে দুই মাত্ৰাৰ মূল্য লবলৈ আগবাঢ়ি যায়।

স্বৰবৃত্তৰ এই আপাতবিশৃঙ্খলাৰ সমাধান কল্লে তাৰ মাত্ৰিক ৰূপ এটাৰো আলোচনাৰ প্ৰয়োজন। স্বৰবৃত্তৰ মাত্ৰা সংখ্যা নিৰূপণে ছান্দসিকক অলপ বেমেজালিত পেলায়। তাত চাৰিটা স্বৰৰ অৱস্থান হেতুকে চাৰিমাত্ৰা পোৱাটোৱেই উচিত। কিন্তু প্ৰস্বনৰ বাবে বহুতে আৰু আধমাত্ৰা যোগ কৰিব খোজে। সেই পদ্ধতি জটিল আৰু অনৈতিহাসিক। দৰাচলতে সুতীব্ৰ প্ৰস্বন আৰু স্বৰৰ দীৰ্ঘীকৰণে প্ৰত্যেক পৰ্বকে দুইমাত্ৰা

মাত্ৰা নিৰ্ণয়

সম্প্ৰসাৰিত কৰে। অৰ্থাৎ স্বৰৰ সংখ্যাৰ চাৰি হলেও ই মাত্ৰাৰ জোখেৰে ছয়মাত্ৰালৈকে ব্যাপ্ত হয়। নহলে চাৰি মাত্ৰাৰ পৰ্বমাত্ৰেই স্বৰবৃত্ত হ'লহেঁতেন।

এক দুই | তিনি চাৰি
লৰা আছে | শাৰী শাৰী

এয়া স্বৰবৃত্তৰ চানেকী নহয়। কাৰণ ইয়াত প্ৰস্বন নাই আৰু সম্প্ৰসাৰণৰো ঠাই নাই।

আকৌ কেৱল ছয়মাত্ৰা পালেই নহব। তাক সংকুচিত ৰূপত চাৰিটা স্বৰলৈ ৰূপান্তৰ কৰিব পাৰিব লাগিব।

পিয়ানো বজাই | পূজাৰ আৰতি | বেদীত মমৰ | বাতি ||
জ্বলাই আনিব | দেশৰ মুক্তি | পুৱাৰ দুখৰ | ৰাতি ||

ইয়াত প্ৰত্যেক পৰ্বত ছয়মাত্ৰাকৈ আছে। কিন্তু সংকুচিত ৰূপেৰে চাৰিটা স্বৰলৈ আনিব নোৱাৰি। গতিকে ই মাত্ৰাবৃত্ত হে, স্বৰবৃত্ত নহয়। অৱশ্যে মাত্ৰিক সাম্য স্বৰবৃত্তৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় হলেও সি তাৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য নহয়।

এই খিনিতে এটা কথাৰ উল্লেখ প্ৰয়োজন যে আধুনিক অসমীয়া কাব্যত প্ৰকৃত অসমীয়া স্বৰবৃত্তৰ অৰ্থাৎ খেল ধেমালিৰ গীতৰ লয় এতিয়াও সম্পূৰ্ণভাৱে অনুভূত নহয়। স্বৰবৃত্তত অসমীয়া কবিয়ে বঙালী ছড়াৰ লয়টোহে অৱলম্বন কৰিছে। লিখিত সাহিত্যত ব্যৱহৃত স্বৰবৃত্ত ছন্দত 'শিবঠাকুৰৰ' বিয়াৰ বাজনাহে শুনি, 'ইৰিকটি মিৰিকটি বাঁহৰ শলাৰ' গুণ্‌গুণ্‌নি নহয়।

এটি মন্তব্য

ছন্দ কুশল কোনো অসমীয়া কবিয়ে ঘঁহি মাজি লবলৈ আমাৰ এই গঞা ছন্দই এতিয়াও বাট চাই আছে। এতিয়াৰ কবিয়ে যি এটা লৌকিক ছন্দ সজ্জাৰ নতুন নতুন পৰীক্ষা কৰিছে তাৰ চৰিত্ৰত এই চতুঃস্বৰৰ পৰিকল্পনা নাই। সি ষণ্মাত্ৰিক লঘু ত্ৰিপদী অৰ্থাৎ দুলড়ী ছন্দ। আমাৰ বনগীত

বিহুগীত সমূহত ঘাইকৈ এই ৰীতিয়েহে প্ৰচলিত। যদিও প্ৰাকৃত জনোচিত শিথিল ধ্বনি বিন্যাসৰ নিদৰ্শন তাত প্ৰচুৰ।

শঙ্কলদেৱ ৰজাৰে | পুতেক মণি কোঁৱৰ।
কোলাত খতিখুনে | নাই ||
এবেলা ঘোৰাতে | এবেলা কোলাতে।
এবেলা দোলাতে | যায় ||

প্ৰকৃততে ই স্বৰবৃত্ত। কিন্তু ইয়াৰ মূল পৰ্বসমূহ ছটা স্বৰেৰে গঠিত ! প্ৰত্যেক স্বৰৰে মাত্ৰামূল্য এক আৰু পৰ্বসমূহো ষন্মাত্ৰিক।

যৌগিক ৰীতি

এই ছন্দৰীতি আমাৰ কাব্যধাৰাৰ ঘাই ধৰণী। মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দত আছে সংগীতৰ লয়ৰ আভাস; স্বৰবৃত্ত গ্ৰাম্য গীতৰ নৃত্য চপল উচ্ছ্বাস কিন্তু যৌগিক হ'ল আমাৰ ভাষাৰ সাধাৰণ উচ্চাৰণৰ অৱলম্বনত সৃষ্ট ছন্দ। 'গীত'ৰ পৰা 'পাঠ'লৈ কবিতাৰ যাত্ৰাপথৰ প্ৰধান বাহন হ'ল এই ছন্দ ৰীতি। বৰগীত, নাটৰ গীত, ভটিমাৰ ছান্দসিক ভিত্তি হ'ল মাত্ৰাবৃত্ত; ভাগৱত কাহিনীৰ ছন্দ হ'ল পদ, ঝুলড়ী, ছবি আদি যৌগিক ৰীতিৰ ছন্দ সজ্জা। বৰ্ণনাৰ বাবে এই ছন্দৰীতি বৰ উপযোগী, কাৰণ যতিৰ অৱস্থান ইয়াত দীৰ্ঘসময়ৰ ব্যৱধানত। ইয়াৰে অতি প্ৰচলিত ছন্দ সজ্জাটো হ'ল আমাৰ 'চৈধ্য আখৰীয়া' পদ। আখৰৰ সমস্যাটো পূৰ্বেই আলোচনা কৰা হৈছে। গতিকে এই কথা দোহাৰিবৰ আৱশ্যক নাই যে 'পদ'ৰ চৈধ্য আখৰ আচলতে চৈধ্য মাত্ৰাহে। আগতে পদ আৰু চৰণ প্ৰায় সমাৰ্থক আছিল। আনহাতে আকৌ পৰ্বকো 'পদ' নামেৰে অভিহিত কৰা হৈছিল। সেইবাবে ঝুলড়ীক বোলা হৈছিল লঘু ত্ৰিপদী (৬ ৬ ৮), ছবিক (৮ ৮ ১০) বোলা হৈছিল দীৰ্ঘ ত্ৰিপদী। কিন্তু আমি আলোচনাৰ ক্ষেত্ৰত পদ শব্দটোক পাৰিভাষিক ভাৱে ব্যৱহাৰ নকৰি কেৱল পয়াৰ ছন্দকে পদ বুলি অভিহিত কৰিম।

যৌগিক ৰীতিৰ লগত আমাৰ সাধাৰণ উচ্চাৰণ পদ্ধতিৰ সামঞ্জস্য আনবোৰ ৰীতিতকৈ অধিক। গতিকেই ইয়াক প্ৰয়োজন সাপেক্ষে কোমল আৰু তৰল কৰি তুলিবও পাৰি অথবা গম্ভীৰ শব্দ বিন্যাসেৰে গুৰুগম্ভীৰ কৰিবও পাৰি। **প্ৰাচীন ৰীতিতো ই প্ৰাচীন উচ্চাৰণ পদ্ধতি মানি চলিছিল আৰু এতিয়াও ই বৰ্তমানৰ উচ্চাৰণ পদ্ধতি মানি চলে।** গতিকেই ইয়াৰ পৰ্ব বিন্যাস আনতকৈ বেছি শব্দানুগত। শব্দক বিচ্ছিন্ন কৰাৰ ভয়তেই ই সুদীৰ্ঘ পৰ্বত বিভক্ত হয়। সাধাৰণতে ছয় আঠ আনকি দহমাত্ৰাৰো একোটা পৰ্ব ইয়াত পৰিলক্ষিত হয়।

এই ছন্দৰীতি স্বৰূপতেই প্ৰবাহধৰ্মী আৰু সুৰময়। মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দ নৃত্য ধৰ্মী। নৃত্যধৰ্মী হোৱাৰ বাবে মাত্ৰাবৃত্তৰ যতিৰ অৱস্থান সুদৃঢ়, অনুযতিৰো প্ৰত্যেকটো ধ্বনি স্পন্দন তাত ব্যক্ত আৰু তীব্ৰ। কিন্তু যৌগিকৰ প্ৰবাহধৰ্মিতাৰ বাবে যতিৰ অৱস্থান দীৰ্ঘ সময় সাপেক্ষ আৰু অনুযতিৰ সংকেত মৃদু।

প্ৰত্যেকটো ধ্বনিৰ মাজতো বেছ ফাঁক থাকে আৰু অযুগ্ম ধ্বনিৰ ঠাইখিনি যুগ্ম ধ্বনিৰে ভাৱাক্ৰান্ত কৰি তুলিলেও ইয়াৰ ছন্দপতন নঘটে। সেইবাবেই ইয়াত কোমল কোমল শব্দৰ ফুলৰ পৰা গুৰু গম্ভীৰ শব্দৰ মণিখণ্ডও গুঠিব পাৰি।

সিদিনাৰ হাঁহি মুখ জীৱন পুৱাৰ।
সি ও যেন ছয়া ময়া ছবি সপোনৰ ॥
—নলিনী বালা দেবী

অথবা—

অখণ্ড সত্যৰ মূৰ্ত্তি অখণ্ড ভাৰত
খণ্ডিতা, মূৰ্চ্ছিতা পুনু নহবা জাগ্ৰত?
—ৰত্নকান্ত বৰকাকতী

প্ৰবাহধৰ্মী ধ্বনিতৰঙ্গৰ বাবেই ইয়াত এনে সুৰ বৈচিত্ৰ্য আনিব পাৰি। যৌগিক ছন্দৰ এই গুণটিকে ছান্দসিকসকলে ধ্বনিৰ শোষণ শক্তি বুলিছে।

ধ্বনি-বিন্যাসৰ ফালৰ পৰা যুগ্মধ্বনিৰ স্থিতিস্থাপকতাই ইয়াৰ ঘাই বৈশিষ্ট্য। অযুগ্ম ধ্বনিৰ মূল্য সকলো ছন্দৰীতিতে এক মাত্ৰাৰ কিন্তু যুগ্ম ধ্বনিৰ বেলিকা যৌগিক ৰীতিত শব্দ শেষৰ যুগ্মধ্বনি মাত্ৰাবৃত্তৰ দৰে বিশ্লিষ্ট অৰ্থাৎ দুই মাত্ৰাৰ।

নো মাল নি চেই সক | বিড়লি কণিক ॥
বৰ ভাল পাওঁ মই | মা ক তো অধিক ॥

কিন্তু শব্দৰ আৰম্ভৰ আৰু মাজৰ যুগ্মধ্বনি একমাত্ৰাৰ অৰ্থাৎ স্বৰবৃত্তৰ দৰে সংশ্লিষ্ট।

শোকৰ **সঙ্গীত** সিটি | বিষাদৰ সুৰ ॥
আৰু
স্বৰ্গৰ সপোন মোৰ | মাটিৰ মহিমা স'তে |
মিলি যত ৰচিছে **উৰ্ব্বশী** ॥

যুগ্মধ্বনিৰ এই মিশ্ৰ ব্যৱহাৰৰ বাবেই এই ছন্দৰীতিক যৌগিক নামেৰে অভিহিত কৰা হৈছে। সাধাৰণতে ই অক্ষৰ বৃত্ত নামেৰেই পৰিচিত। অসমীয়া আখৰ (letter) আৰু সংস্কৃত অক্ষৰ (syllable) ৰ বেমেজালিটোৰ কথা বাদ দিলেও ইয়াক আক্ষৰিক বা অক্ষৰ বৃত্ত নাম দিয়াটো সমীচীন নহব কাৰণ এই ছন্দৰ প্ৰকৃতি মাত্ৰাপৰিমাণেৰেহে সুনিৰ্দিষ্ট, কেৱল ধ্বনি পৰিমাণেৰে নহয়।

যুগ্মধ্বনিৰ যি দুই প্ৰকাৰৰ ব্যৱহাৰৰ কথা উল্লেখ কৰা হ'ল তাৰ অৱশ্যে ব্যতিক্ৰম নোহোৱা নহয়। কিন্তু সেই ব্যতিক্ৰমো এটি লক্ষণৰ সূত্ৰেৰে বান্ধিব পাৰি। দেশজ আৰু তদ্ভৱ শব্দৰ ক্ষেত্ৰত শব্দমধ্যবৰ্তী যুগ্মধ্বনিৰ বিশ্লিষ্ট ৰূপেই পৰিলক্ষিত হয়।

বজ্ৰৰ নিষ্ঠুৰ | স্বৰে **যেই** দিনা | ঋষি অভিশাপ | ঘোষিত হ'ল|
সেই দিনা ধৰি | কুসুম শয়ন | পাষাণ নিদ্ৰালৈ' | বাগৰি গ'ল |

এই ব্যতিক্ৰম দৰাচলতে যৌগিক ছন্দৰ প্ৰাচীন উচ্চাৰণ পদ্ধতিৰে আওপকীয়া উত্তৰাধিকাৰ। আমাৰ প্ৰাচীন পাঠ ৰীতিত শব্দান্তৰ স্বৰধ্বনিৰ উচ্চাৰণ হলন্ত নাছিল। 'কৃষ্ণৰ্ চৰিত্' বোলা নহৈছিল, বোলা হৈছিল কৃষ্ণৰ চৰিত (Krishnara Charita)।

'ভীম সেনে বোলে মোৰ লাগিল সন্তোষ' এই চৰণটি এতিয়াৰ মতে পঢ়িলে আমি 'ভীম্, মোৰ্, লাগিল্ সন্তোষ্' এনেদৰে হলন্ত কৰি উচ্চাৰণ কৰোঁ। পুৰণি পদ্ধতি মতে তাকে ভকতে পঢ়ে

এনেদৰেঃ ভীম (অ) সেনে বোলে মোৰ (অ) লাগিল (অ) সন্তোষ (অ) (Bheemasene bole mora lagila sontosha) সেই বাবেই পুৰণি পুথিত তই, মই আদি শব্দ 'তয়ি' 'ময়ি' ৰূপত পোৱা যায়। 'সেই' শব্দটো সকলো সময়তে 'সেহি' ৰূপত পোৱা নগলেও পঢ়োঁতে 'সেয়ি' (seyi) ৰূপে উচ্চাৰিত হয়। এতিয়া আমি তেনেবোৰ উচ্চাৰণ হলন্ত বা যৌগিক স্বৰান্ত ৰূপত উচ্চাৰণ কৰোঁ। তাত শ্ৰুতিৰ যি মাত্ৰাবিচ্যুতি ঘটে তাকে পূৰ্ণ কৰিবলৈ পূৰ্ববৰ্ত্তী স্বৰ কিঞ্চিত দীৰ্ঘভাৱে উচ্চাৰণ কৰি শব্দৰ মাজৰ যুগ্ম ধ্বনিকো দুই মাত্ৰাৰ মূল্য দিয়া হয়। মুঠতে পৰ্বানুযায়ী যি মাত্ৰা সাম্য থাকে তাক ৰক্ষা কৰিবৰ বাবে উচ্চাৰণ পদ্ধতিক কিছু স্বাধীনতা দিয়া হয়।

আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে যে যৌগিক ছন্দৰ ধ্বনি প্ৰবাহত কণ্ঠস্বৰৰ উত্থান পতন তীব্ৰ নহয়। গতিকেই তাৰ লয়ো বিলম্বিত। এই বিলম্বিত লয়ৰ কাৰণেই ইয়াৰ পৰ্বসমূহো বেছি মাত্ৰাযুক্ত। এটা যতিৰ পৰা আনটো যতিলৈ ছয়, আঠ, আনকি দহমাত্ৰাৰো ব্যৱধান পোৱা যায়। লয়ৰ এই মন্থৰতাই এই ছন্দলৈ এটা সাৱলীল গতিময়তা আনি দিয়ে। সূক্ষ্ম বিভাগ অনুসৰি দেখা যায় যে ই তিনি আৰু চাৰি মাত্ৰাৰ ধ্বনিপুঞ্জই যৌগিক ছন্দৰ ভিত্তি। গতিকেই ছয় আৰু আঠমাত্ৰাৰ পৰ্বত বিভক্ত হোৱাৰ প্ৰৱণতা ইয়াৰ অধিক। আঠমাত্ৰাৰ ক্ষেত্ৰত কেতিয়াবা দুই মাত্ৰাৰ ধ্বনিয়েও নিজৰ মহিমা প্ৰদৰ্শন কৰে। দুটা উদাহৰণৰ পৰা কথাটো প্ৰতীয়মান হবঃ—

১। প্ৰাচীন পদ নামৰ ছন্দ সজ্জাটোত আমি ৮+৬ এই দৰে দুটা পৰ্ব পাওঁ। আঠ মাত্ৰাৰ পৰ্বটো চাৰিমাত্ৰাৰ পৰিমাণৰ ২টা ধ্বনিপুঞ্জৰ অৰ্থাৎ অনুপৰ্বেৰে গঠিত। দ্বিতীয় পৰ্বটো হ'ল ৬ মাত্ৰাৰ। তাত অনুপৰ্ববোৰ ৩ মাত্ৰাৰ ৰূপতেই পোৱা স্বাভাৱিক।

শুনিয়োক সৰ্বজন | কৃষ্ণৰ চৰিত || =৮+৬
৪ ৪ ৩ ৩

কিন্তু পাঠকে পুথি পঢ়িবৰ পৰত এটা কথা মন কৰিব পাৰি যে পিচৰ ছয় মাত্ৰা ৩+৩ কৈ বিভক্ত নকৰি ৪+২=৬ এনেভাৱে বিভক্ত কৰাৰ এটা প্ৰবণতা আহি পৰে। অৰ্থাৎ—

শুনিয়োক ⁝ সৰ্বজন | কৃষ্ণৰচ ⁝ ৰিত ||

এনেভাৱে পঢ়া দেখা যায়। অৰ্থাৎ চাৰিমাত্ৰাৰ অনুপৰ্বই কণ্ঠস্বৰলৈ যি ধ্বনিস্ৰোত আনি দিয়ে তাক সহজে পৰিবৰ্তন কৰিব নোৱাৰি।

২। তুলৰী নাম ছন্দ সজ্জাটোত ৩টা পৰ্ব। প্ৰথম দুটা ছয় মাত্ৰাৰ, তৃতীয়তো আঠমাত্ৰাৰ।

অমল কমল সুকোমল দল
ফুলি ফুলি ভাল শোভে।
পৰি মধুকৰ গুঞ্জে ৰুচিকৰ
তাৰ মধুপান লোভে ॥

ইয়াত ছয় মাত্ৰাৰ পৰ্ব বোৰত ৩+৩, ৪+২ অথবা ২+৪ হিচাপত ছেদবোৰ বিন্যস্ত। কিন্তু পাঠকে পঢ়োঁতে মন কৰিব পাৰি যে ইয়াত ৬ মাত্ৰাৰ পৰ্ববোৰ ৩ মাত্ৰাৰ দুটা অনুপৰ্বত বিভক্ত কৰাৰ প্ৰৱণতা ফুটি উঠে।

অৰ্থাৎ,

অমল ⁝ কমল | সুকোম ⁝ ল দল | ফুলি ফু ⁝ লি ভাল | শোভে |
পৰি ম ⁝ ধুকৰ | গুঞ্জে ৰু ⁝ চিকৰ | তাৰম ⁝ ধু পান | লোভে |

এইদৰে পঢ়িবৰ মন যায়। কিন্তু এনে খণ্ডিত ৰূপত উচ্চাৰণ কৃত্ৰিম হৈ ছন্দপ্ৰবাহৰ সাৱলীলতা ক্ষুণ্ণ হয়। গতিকেই যৌগিক ৰীতিৰ পৰ্বসমূহ বেছি মাত্ৰাবিশিষ্ট হিচাপে ধৰাই বাঞ্ছনীয়।

যৌগিকত যে ছয়তকৈ কম মাত্ৰাৰ পৰ্ব পোৱা নেযায় তেনে নহয়। চাৰিমাত্ৰাৰ পৰ্বৰে সজ্জিত ছন্দ সজ্জা কেইবাটাও আছে। যেনে ঝুমুৰা বা গজগতি ছন্দ সজ্জাটো ঃ—

বলভদ্ৰে | জৰাসন্ধে ||
যুঁজিলন্ত | মালবন্ধে ||

কিন্তু প্ৰায়েই দেখা যায় যে ২টা চাৰিমাত্ৰাৰ পৰ্বৰ ঠাইত এটা আঠমাত্ৰাৰ যুগ্ম পৰ্বেৰে চৰণ বিন্যস্ত হৈছে।

৮

প্ৰহাৰে অনেক ভাৱে ||
ছান্দি ধৰি | পাৱে পাৱে ||

ইয়াৰ উপৰিও অপূৰ্ণ ৰূপত আন কেইবাপ্ৰকাৰেও মাত্ৰা বিন্যাস দেখা যায়। দুই মাত্ৰাৰ অপূৰ্ণ পৰ্বৰ উল্লেখ আগতেই কৰা হৈছে। সেই দৰে অপূৰ্ণ ৰূপত তিনি, পাঁচ আৰু সাত মাত্ৰাৰো চানেকি পোৱা যায়।

ঘোৰ ব্ৰহ্মশাপ | তাহাক তৰি || ৬+৫
আমি হেন দেব | তাহাক স্মৰি ||
পিতৃক মাতৃক | কৰি বন্দন ||
পড়ি প্ৰণামিলা | কৃষ্ণৰ চৰণ ||

কৰতল কমল ক | মল দল নয়ন || ৮+৭
ভৱদৱ দহন | গহন বন শয়ন || ৮+৭

ইয়াতো অৱশ্যে যুগ্ম পৰ্বৰ ব্যৱহাৰ পৰিলক্ষিত হয়—কাৰণ অতীজত গীতৰ দৰে একোটা চৰণৰ সম্পূৰ্ণ মাত্ৰা সংখ্যাৰেহে একোটা ছান্দিক গোট ধৰা হৈছিল।

অনুপৰ্ব বিন্যাসৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যায় যে আঠমাত্ৰাৰ চৰণ সচৰাচৰ দুটা চাৰিমাত্ৰাৰ অনুপৰ্বত বিভক্ত হয়। এই চাৰিমাত্ৰাৰ ব্যাপ্তিয়েই যৌগিক ছন্দৰীতিৰ মৌলিক একক। মাজে মাজে অৱশ্যে তাক আধা ৰূপত অৰ্থাৎ দুই মাত্ৰা ৰূপে পোৱা যায়। ছয় মাত্ৰাৰ ক্ষেত্ৰত আকৌ তিনি মাত্ৰাৰ অনুপৰ্বত বিভক্ত হোৱাৰ প্ৰবণতা বেছি। চাৰি বা তাৰ আধা দুই আৰু তিনি এই জাতীয় আনুপাৰ্বিক মাত্ৰা বিন্যাসেই অসমীয়া ছন্দৰীতিৰ সকলো বৈচিত্ৰ্যৰ জন্ম দিয়ে। অৰ্থাৎ ছবি ছন্দ সঞ্জাত ব্যৱহাৰ হোৱা মূলপৰ্ব আৰু দুলড়ীত ব্যৱহাৰ হোৱা মূল পৰ্বৰ আভ্যন্তৰিক গঠন প্ৰণালীতেই অসমীয়া

ছন্দৰ চৰিত্ৰ সোমাই আছে। আগতে উনুকিয়াই অহা হৈছে যে প্ৰাচীন মাত্ৰাবৃত্তক বাদ দি, এই যুগৰ মাত্ৰাবৃত্ত ষণ্মাত্ৰিক পৰ্ব-বিন্যাসৰ তৰঙ্গময়তাৰ পৰা উদ্ভূত। সেই বাবেই অম্বিকাগিৰীৰ

"এইতো নহয় হাঁহি ধেমালিৰ
ভাগৰ জুৰোৱা গান

আৰু ধনাই বৰাৰ—

অমৰ যিজন কৰে সেইজনে
সদাই আনৰ হিত।

জাতত বেলেগ হোৱা সত্বেও ধ্বনি চৰিত্ৰৰ ফালৰ পৰা ইমান ওচৰ।

ছন্দ সজ্জা (১)

চৰণ আৰু স্তৱক

অনুপৰ্বৰ ক্ষীণ কম্পন আৰু পৰ্বৰ স্পন্দনে কবিতাৰ একোটি চৰণ তৰঙ্গায়িত কৰি তোলে। কিন্তু একোটি চৰণ নিজে সম্পূৰ্ণ হলেও ছন্দবিন্যাসৰ সামগ্ৰিকতাৰ সি একোটা সম্পূৰ্ণ অংশহে। এটা চৰণেৰে সৈতে অন্য চৰণ সংযুক্ত হলেহে তাৰ ছন্দোময়তা সম্পূৰ্ণ হয়। একাধিক চৰণ সুসংবদ্ধভাৱে বিন্যস্ত হৈ সৃষ্টি কৰা এই ছন্দোবন্ধকে 'স্তৱক' (stanza) নামেৰে অভিহিত কৰা হয়।

মিল বা অন্ত্যানু-প্ৰাস

আমাৰ কাব্যত প্ৰচলিত স্তৱকবোৰৰ পূৰ্ণতা বুজোৱা হয় মিল অৰ্থাৎ চৰণান্তিক ধ্বনি ঐক্যৰ সহায়েৰে। কবিতাৰ এই মিল দৰাচলতে অন্ত্যানুপ্ৰাস অলংকাৰ শাস্ত্ৰৰ হে অন্তৰ্গত। মিলকেই ছন্দৰ সমাৰ্থক ৰূপে গ্ৰহণ কৰোঁতা মানুহ এতিয়াও দুই এজন ওলাব পাৰে। কাৰণ সংস্কৃত বৃত্তছন্দ বাদ দি ভাৰতীয় সকলো ভাষাতে কাব্যত মিল সিদিনালৈকে অপৰিহাৰ্য ৰূপেই ব্যৱহৃত হৈছিল। সেইবাবেই এসময়ত অমিতাক্ষৰ বা অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দসজ্জাক অমিলিতান্ত নামেৰে অভিহিত কৰা হৈছিল

ছান্দসিকৰ দৃষ্টিত 'মিল' অলংকাৰৰ বিষয় বস্তু হলেও ছন্দ শাস্ত্ৰতো মিলৰ সাৰ্থকতা আছে। অনুপ্ৰাস হিচাপে ই কাব্যৰ অলংকাৰ কিন্তু চৰণৰ শেষত ইয়াৰ অৱস্থিতি স্তৱকৰ পূৰ্ণতাৰো সংকেত। তাৰ উপৰি মিলে শ্ৰোতাৰ মনটো এটা মধুৰ প্ৰতীক্ষাৰে সজীৱ কৰি ৰাখে। এটা চৰণৰ অন্তিম ধ্বনিটো কাণত পৰাৰ লগে লগে মন উন্মুখ হৈ থাকে পৰৱৰ্তী চৰণৰ অন্তিম ধ্বনিৰ সাম্যৰ বাবে। ইয়াৰ বাহিৰেও মিলৰ পৰিকল্পনাই ধ্বনি তৰঙ্গৰ লালিত্যৰো সৃষ্টি কৰে। অৱশ্যে মিলেই আকৌ মাজে মাজে গতানুগতিকতাও আনি দিয়ে যি গতানুগতিকতাৰ হাত সাৰিবৰ বাবেই অমিতাক্ষৰ, মুক্তক ইত্যাদি ছন্দসজ্জাৰ পাতনি হ'ল।

আমাৰ কবিতাত একদল অৰ্থাৎ এপহীয়া দ্বি দল অথবা দুই পহীয়া আৰু ত্ৰিদল বা তিনিপহীয়া মিলৰ প্ৰচলন অধিক। একদল মিলক পৌৰুষ মিল আৰু দ্বি-দল বা ত্ৰিদল মিলক ললিত মিল নামেৰেও অভিহিত কৰা হয়।

কেৱল মাত্ৰ চৰণ শেষৰ এটা ধ্বনিৰ অনুপ্ৰাস হ'লে তাক বোলে একদল মিল। দুটা ধ্বনিৰ ঐক্য হলে বোলা হয় দ্বি-দল মিল। তিনিটা ধ্বনিৰ ঐক্য হলে বোলা হয় ত্ৰিদল মিল। আমাৰ ভাষাত দ্বি-দল মিলৰ—প্ৰচলনেই অধিক।

ফুলবাৰী খনি পৰিয়েহে আছে
চৰণে হৰিণা **জনী**?
কোনে ভুলাইছে মৰমৰ তোৰ
শাৱলী পোৱালি **কণি**?

—চন্দ্ৰ কুমাৰ আগৰৱালা।

ত্ৰিদল মিলৰো প্ৰচলন যথেষ্ট।

বিশ্বৰ কথা আছে হেৰ গঁথা
পথিলা এটিৰ **পাখিতে**;
তাকে তুলি লৈ থলোঁ হেৰ মই
মোৰ হাঁহি আৰু **পাহিতে**।

মিলৰ ক্ষেত্ৰত এটা কথা লক্ষ্যণীয় যে স্বৰৰ মিলৰ হে গুৰুত্ব অধিক গতিকে কেতিয়াবা বিভিন্ন ব্যঞ্জনযুক্ত স্বৰৰ ধ্বনি ঐক্যইও মিলৰ সৌন্দৰ্য আনে।

তোমাৰ ৰিয়ালৈ আৰু কেই দিন বাকী? দহ দিন?
মাথোঁ দহ দিন **আছে**?
এনেদশ নিশা, তুমি যাবা তোমাৰ বাটেদি
মই যাম মোৰ বাটে **বাটে**।

—দেৱকান্ত বৰুৱা

কেৱল চৰণান্তিক মিলেই নহয় পৰ্বৰ পূৰ্ণতা জ্ঞাপক পৰ্বান্তিক মিলৰো

ব্যৱহাৰ এসময়ত অপৰিহাৰ্য আছিল। এতিয়া সেই ব্যৱহাৰ কমি গল।

এক দিনা যদুবায়।
নিশি **অন্ধকাৰে** বাধাৰ **দুৱাৰে**
টিলিকি মাৰিলে যাই॥

—ৰাম দেৱ

এই মিলৰ সহায়তেই সাধাৰণতে স্তৱক বিন্যাস কৰা হয়। আমাৰ প্ৰাচীন কবিসকলে এনে স্তবকৰ সজ্জা অনুসৰি একোটি নাম দি লৈছিল।

আমাৰ কবিতাত দুই চৰণৰ স্তৱকৰেই প্ৰাধান্য। দুই পৰ্ব যুক্ত চৰণৰ ক্ষেত্ৰত দুই চৰণীয়া স্তৱকক অকলশৰীয়াকৈ **যুগ্মক** বোলা হয়।

চঁয়াময়া সুখৰ সি | কন্তেকীয়া হাঁহি;
সুৰভি বিলাই যোৱা | গোলাপৰ পাহি।

—লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা

এয়েই হ'ল আমাৰ পদ বা পয়াৰৰ ছন্দ সজ্জা। প্ৰত্যেক চৰণত ৮+৬=১৪ মাত্ৰা—আৰু চৰণান্তিক ধ্বনি মিলযুক্ত। ৮+১০=১৮ মাত্ৰাৰ চৰণৰো সন্ধান পোৱা যায়; তেনেবোৰ দীৰ্ঘপয়াৰ ছন্দসজ্জা। প্ৰাচীন কাব্য ধাৰাৰ এই প্ৰত্যেক দুইচৰণৰ মিলৰ গতানুগতিকতাৰ হাত সাৰিবলৈ ৰোমান্টিক যুগত প্ৰথমৰ লগত তৃতীয় আৰু দ্বিতীয়ৰ লগত চতুৰ্থ চৰণৰ মিল ব্যৱহাৰ কৰি চাৰি চৰণৰ স্তৱক নিৰ্মাণ কৰা দেখা যায়।

মিলৰ সংকেত হ'ল ক–খ,—ক—খ

প্ৰকৃতিৰ কাম্য বন ঋষিৰ আশ্ৰম (ক)
অমৰ বাঞ্ছিত পুৰী অতি বিতোপন; (খ)
চাৰি দিশ নিজঞ্জাল নিমাত নিজম; (ক)
গম্ভীৰ প্ৰকৃতি যোগী ধ্যানত মগন (খ)

—ৰঘুনাথ চৌধাৰী

পদ বা পয়াৰ ছন্দ সজ্জাৰে সজ্জিত এই কবিতাত মিলেই হে চাৰি চৰণৰ স্তৱক নিৰ্মাণ কৰাইছে।

নাছুৰি সুতুৰি ওপঙি ফুৰিম
নীলিমা লগৰী স'তে;
মেঘ জীয়াৰীয়ে চকুৰ ঠাৰেৰ
মাতিব চেনেহী মাতে।

এই স্তৱকটোও চাৰিটা পংক্তি বা শাৰী থাকিলেও তাত চৰণ দুটাহে আছে। ইও দুই চৰণৰ স্তৱকহে। এইটো হ'ল আমাৰ প্ৰচলিত দুলড়ীৰ ছন্দ সজ্জা। ইয়াত প্ৰত্যেক চৰণৰ মাত্ৰা সংখ্যা হ'ল

৬+৬+৮=২০

আৰু দুয়ো চৰণৰ চৰণান্তিক মিল থাকে। আমাৰ ছবি নামৰ ছন্দ সজ্জাটোৰো প্ৰত্যেক স্তৱকত দুটা চৰণ। প্ৰত্যেক চৰণত শেষৰ ধ্বনি অনুপ্ৰাসিত। মাত্ৰা পৰিমাণ হ'ল ৮+৮+১০=২৬

অব্যক্ত ইশ্বৰ হৰি কিমতে পূজিবা তাঙ্ক
ব্যাপকক কিবা বিসৰ্জন।
এতাৱন্ত মূৰ্ত্তিশূন্য কেনমতে চিন্তিবাহা
ৰাম বুলি শুদ্ধ কৰা মন॥

—মাধৱ দেৱ।

আমাৰ পৰম্পৰাগত সৰহভাগ ছন্দসজ্জা দুই চৰণৰেই গঠিত। আঠমাত্ৰাৰ চৰণ যুক্ত গজগতি বা ঝুমুৰাৰ পৰা চৌত্ৰিশ মাত্ৰাৰ চৰণ যুক্ত লেচাৰীলৈকে সকলো বোৰেই দুটা চৰণৰ ছন্দ সজ্জা। অন্তিম ধ্বনিৰ অনুপ্ৰাসেই স্তৱকৰ পূৰ্ণতা সূচিত কৰে।

ঝুমুৰাৰ পৰ্ব সংখ্যা দুই। প্ৰত্যেকটো পৰ্বত চাৰিমাত্ৰা।

পাছে বলি | সুত বান ||
দিলা হেন | সমিধান ||

—শঙ্কৰদেৱ

ঝুনা বা একাৱলীৰ পৰ্ব সংখ্যা দুই। প্ৰথম পৰ্বত ছয় মাত্ৰা দ্বিতীয় পৰ্বত পাঁচ মাত্ৰা। ৬+৫=১১

সাগৰ সঙ্কাশ | দেখি পয়াতি।
ত্ৰাসতে কম্পিল | হৃদয় আতি ||

—শঙ্কৰদেৱ

হ্ৰস্ব ঝুনা বা দিগক্ষৰাৰ চৰণত দুই পৰ্ব। মাত্ৰা সংকেত ৪+৬=১০ মাত্ৰা।

দুষ্ট অঘে | পাতিলেক কাপ।
বাট ভেন্টি | ভৈল ঘোৰ সাপ।

কুসুমমালা ছন্দ সজ্জাত প্ৰত্যেক চৰণত ৬ মাত্ৰাৰ দুই পৰ্ব্ব। পৰ্ব। ইয়াৰ পাৰ্বন্তিক মিল অপৰিহাৰ্য ৰূপতেই পোৱা যায়।

নমো নিৰঞ্জন | পাতক ভঞ্জন ||
দানৱ গঞ্জন | গোপিকা ৰঞ্জন ||

মালতী ছন্দ সজ্জাৰ চৰণত দুই পৰ্ব। মাত্ৰা সংকেত ৮+৭=১৫ মাত্ৰা।

কৰতল কমল ক | মল দল নয়ন ||

তুলড়ী আৰু ছবিৰ প্ৰতি চৰণত পৰ্ব সংখ্যা তিনি। এই বিষয়ে আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে।

লেচাৰীৰ ছন্দ সজ্জাত চাৰিটা পৰ্বৰে প্ৰত্যেকটো চৰণ গঠিত। মাত্ৰা সংকেত হ'ল।

১০+১০+৮+৬=৩৪

চুলি ধৰি দুঃশাসন বাঘে | ধৃতৰাষ্ট্ৰ শ্বশুৰৰ আগে।
ঘসাইলেক মোক অনা | থিনী পৰবাসু ||
পাঞ্চপতি মোৰ সেহি থানে | বিলাই বিপত্তি ভৈল মানে
আগতে আছিল গান্ধা | ৰিণী জ্যেষ্ঠা শাসু।

মুক্তাৱলীৰ প্ৰত্যেক চৰণত পৰ্ব ছটা। মাত্ৰাসংকেত হ'ল ৬+৬+৬+৬+৬+৮=৩৮ মাত্ৰা।

উঠা প্ৰাণেশ্বৰ | কৰিছো কাতৰ
শ্ৰুতি সুখকৰ | শ্ৰীমুখৰ স্বৰ।
কৰিয়া সাদৰ | শুনোৱা বাৰেক মোক ||
চোৱা চকু মেলি | ৰোষ ঠেস ঠেলি।
নকৰিবা বেলি | যাই প্ৰণ গেলি।
উঠিকৰা কলি | পাহৰোঁ হো যত শোক ||

—ৰত্নেশ্বৰ মহন্ত

এই আটাইবোৰ ছন্দ সজ্জাতে দুই চৰণেৰে স্তৱক বিন্যস্ত হয় আৰু সেই দুয়োটা চৰণেই সমান পৰ্ব আৰু সমান মাত্ৰাৰ। তলৰ বিচিত্ৰ পৰ্ব বিন্যাসযুক্ত ছন্দসজ্জাতো এই চৰণ সাম্য ৰক্ষিত হৈছে।

উদ্ধৱ বদতি নাৰায়ণ	ক
সনাতন	ক
ব্ৰজভূমি মাজে ৰাসৰ মণ্ডল সাৰ।	খ
তাতো কৰি শ্ৰেষ্ঠ পুণ্যতৰ	গ
নিৰন্তৰ	গ
গোকুল নিবাসী যত আছে গোপী আৰ॥	খ

কিন্তু **পাঞ্চালী নামৰ** ছন্দ সজ্জাত দুই চৰণৰেই স্তৱক যদিও প্ৰথম চৰণ তিনি পৰ্বৰ আৰু দ্বিতীয় চৰণ তিনি পৰ্বৰ।

প্ৰমত্ত মাতঙ্গ | যৈসন পতঙ্গ | নিপাৰল অঙ্গ ||
দশন উপাৰি | প্ৰবেশল ৰঙ্গ ||

—শঙ্কৰদেৱ

এই আটাইবোৰেই ছন্দ সজ্জা দুই চৰণেৰে বিন্যস্ত। কিন্তু অপেক্ষাকৃত হ্ৰস্বমাত্ৰাৰ ঝুনা, একাবলী আদিৰ যুগ্মক ৰূপ বৰ্জন কৰি ছান্দিক পূৰ্ণতা দান কৰিবৰ বাবে চাৰিচৰণৰ স্তৱকৰ ৰূপ দিয়াৰ লক্ষণ আধুনিক যুগৰ অসমীয়া কবিতাত পোৱা যায়। সেইবাবেই এনেবোৰ ছন্দ সজ্জাত দুটা যুগ্মকেৰে অৰ্থাৎ চাৰিটা চৰণেৰেই স্তৱক সজ্জিত হয়। অৱশ্যে মিলৰ ক্ষেত্ৰত এতিয়া চাৰি চৰণৰ এনে স্তৱকত যুগ্মক

ৰূপ পৰিত্যাগ কৰি দ্বিতীয় চৰণৰ সৈতে চতুৰ্থ চৰণৰ মিলৰ ব্যৱহাৰ কৰা হয়।

সপোনৰ প্ৰথম পুৱাতে
সাৰ পাই উঠিলো যেতিয়া
দেখিছিলোঁ তোমাৰ ছবিটি
জীৱনত প্ৰেমৰ অমিয়া।
—তুৰৰা

পয়াৰ ছন্দ সজ্জাৰ বিষয়ে আলোচনা কৰোঁতে তাৰ চাৰি চৰণৰ স্তৱকৰ কথা উল্লেখ কৰা হৈছে। তিনি চৰণৰ স্তৱকৰ উদাহৰণ অসমীয়া কবিতাত লেখকে এতিয়ালৈকে পোৱা নাই। চুবুৰীয়া বঙালী ভাষাত তেনে চানেকি অলেখ।

পাঁচ চৰণৰ স্তৱকৰ চানেকি তলত দিয়া হ'ল। মিলৰ সংকেত ক খ খ ক ক।

গোৱাহে এবাৰ মোৰ প্ৰিয় বিহঙ্গিনী (ক)
শুনিলে অমিয়া মাত (খ)
হৃদয় পৰিব শাঁত (খ)
ললিত মধুৰ স্বৰে জীৱন তোষিণী (ক)
গোৱাহে এবাৰ মোৰ প্ৰিয় বিহঙ্গিনী (ক)
—ৰঘুনাথ চৌধাৰী।

ছয় আৰু আঠ চৰণৰ স্তৱক সাধাৰণতে চনেট নামৰ ছন্দ সজ্জাটোতে পোৱা যায়। পৰিশিষ্টত সেই বিষয়ে আলোচনা কৰা হৈছে।

বহুচৰণযুক্ত স্তৱকবোৰত এটা কথা লক্ষ্যণীয় যে ইয়াৰ প্ৰত্যেক চৰণৰ পৰ্ব সংখ্যা সমান নহয়। হ্ৰস্ব দীৰ্ঘ চৰণৰ সুসংবদ্ধ অৱস্থিতিয়ে ইয়াৰ ছন্দ মাধুৰী তৰঙ্গায়িত কৰি তোলে। স্তৱক বিন্যাসৰ মৰ্ম বস্তুটো হ'ল ধ্বনি সাম্য আৰু মিল। এই দুয়োটা বস্তুৰ বিচিত্ৰ ব্যৱহাৰেৰে কবি সকলে নিতৌ নতুন স্তৱক ৰচনা কৰি যাব পাৰে।

অৱশেষত এটা কথা মন কৰিবই লাগিব যে যৌগিক ৰীতিৰ স্তৱকবোৰতে মুঠতে দুটা সূত্ৰেৰে পৰ্ব বিন্যাস কৰা হয়। এটা হ'ল পদ অথবা ছবিৰ আঠ মাত্ৰাৰ সূত্ৰ (৪+৪=৮) নহলেবা দুলড়ীৰ ছয় মাত্ৰাৰ (৩+৩=৬)। আঠ আৰু ছয় মাত্ৰাৰ পৰ্বত যি ছন্দ-হিল্লোল জাগে তাকেই নানান ৰূপত সজাই চৰণ আৰু স্তৱকৰ এনেবোৰ বিচিত্ৰতা দেখা যায়। কিন্তু এতিয়াৰ যুগৰ বিচিত্ৰ ছন্দ সজ্জাবোৰৰ পৰিচয় পৰ্ব সংখ্যাৰেই দিয়া উচিত। অৰ্থাৎ কেইটা চৰণ, চৰণত কেইটা কিমান মাত্ৰাৰ পৰ্ব আছে তাকে জানিলেই ছন্দ সজ্জাটোৰ পৰিচয় লোৱা হয়। ছবিৰ এষাৰী দুলড়ীৰ আধা ইত্যাদি হিচাপেৰে ছন্দ বিশ্লেষ আৰু জটিলতৰহে হয়। মাত্ৰাবৃত্তৰ ক্ষেত্ৰত ছন্দ সজ্জা গাণিতিক ৰূপত ব্যক্ত কৰাৰ বাহিৰে আন উপায় প্ৰায় নেথাকেই। কাৰণ মাত্ৰাবৃত্ত পদ্ধতিৰ বহুল ব্যৱহাৰ অপ্ৰাচীন কালৰহে দান। প্ৰাচীন ৰীতিত ছয় আৰু আঠ মাত্ৰাৰ দুটা ৰূপৰ ইংগিত মাত্ৰহে পোৱা যায় ভটিমা আৰু নাটৰ গীতত। সেইবোৰক মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছবি আৰু দুলড়ী বুলিব পাৰি কিন্তু তেনে নামাকৰণ অতীজত কৰা হোৱা নাছিল।

ছন্দসজ্জা ঃ ২

অমিতাক্ষৰ আৰু মুক্তক

যৌগিক ৰীতিৰ ধ্বনি বিন্যাসৰ ক্ষেত্ৰত তাৰ প্ৰবাহধৰ্মিতাৰ কথা উল্লিখিত হৈছে। তাত কেৱল চৰণ অভ্যন্তৰস্থ ধ্বনি প্ৰবাহৰেইহে ইংগিত কৰা হৈছিল। কিন্তু ভাবৰ অনুগামী হৈ ধ্বনি প্ৰবাহে চৰণৰ যতিৰ সীমাও অতিক্ৰম কৰি যায়। এনে দৰে চৰণান্তিক যতিৰ অতিক্ৰমণ সম্ভৱপৰ হোৱা ছন্দ সজ্জাৰ নাম অমিতাক্ষৰ বা অমিত্ৰাক্ষৰ। এই ছন্দ সজ্জাৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্যবোৰ ইয়াত আলোচনা কৰা হ'ল।

আমাৰ সহৰখিনি কবিতাত দেখা যায় যে যতি আৰু ছেদৰ (ছন্দোযতি আৰু ভাবযতিৰ) অৱস্থান একে। প্ৰত্যেকটো পৰ্ব একোটা ভাব খণ্ডৰ পূৰ্ণৰূপ, আৰু প্ৰত্যেক চৰণেই ভাবৰ ফালৰ পৰা প্ৰায় পূৰ্ণাঙ্গ। অৰ্থাৎ ছন্দ প্ৰবাহ যতেই ৰয় তাতেই ভাবৰো সমাপ্তি ঘটে। একাধিক চৰণ সংযুক্ত স্তৱকৰ সমাপ্তিৰে মোজেইকৰ দৰেই কবিতাটিৰ ভাব সম্পূৰ্ণ ৰূপে ৰূপায়িত হয়। তেনে কবিতাত ছন্দৰ বন্ধনে ভাবৰ প্ৰবাহো সীমিত কৰি ৰাখে। কিন্তু কবিৰ ভাবাবেগ যেতিয়া তীব্ৰতৰ হৈ উঠে যেতিয়া চৰণৰ অন্তই তাক ৰোধ কৰিব নোৱাৰে। এটা চৰণৰপৰা ভাববাহী ধ্বনিপ্ৰবাহ আনটো চৰণলৈ বাগৰি যায়। ধ্বনি প্ৰবাহৰ অতিক্ৰমণকেই প্ৰৱহমানতা (Enjambment) বোলা হয়। এই প্ৰৱহমানতা হ'ল ছন্দক স্বীকাৰ কৰি ছন্দোবন্ধৰ পৰা মুক্তিৰ আকাঙ্ক্ষা। প্ৰৱহমানতাত পৰ্বান্তিক যতি ব্যাহত হয় কিন্তু লয়ে আশ্ৰয় লয় ছেদৰ। অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ প্ৰধান আশ্ৰয় হ'ল এই প্ৰৱহমানতা।

বহুতৰে ধাৰণা যে মিত্ৰাক্ষৰ বৰ্জনেই অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ ঘাই চৰিত্ৰ। কাৰণ অমিতাক্ষৰ ছন্দ সজ্জাত প্ৰায়েই মিলৰ ব্যৱহাৰ দেখা নেযায়। কিন্তু মিল নেথাকিলেই যদি অমিতাক্ষৰ হ'লহেঁতেন, তেতিয়া হলে জয়দেৱৰ আগৰ সকলো সংস্কৃত ছন্দই

দেখোন অমিতাক্ষৰ হ'লহেঁতেন। গতিকেই যি ছন্দ সজ্জাই ভাবৰ প্ৰবাহক অক্ষুণ্ণ ৰাখি যতিক ছেদৰ অনুগামী কৰি লয় সেই ছন্দ সজ্জাহে প্ৰকৃত অমিতাক্ষৰ ছন্দ সজ্জা আৰু 'অমিতাক্ষৰ' শব্দৰ ব্যৱহাৰ বৰ স্পষ্ট নহয়।

ৰাত্ৰিচৰ চয় বিনে* | আৰু যত প্ৰাণী ||
জগতে**ৰজনীযোগে | সুখদ বিশ্ৰাম* ||
লভিছে শয়নে শুই* | নিদ্ৰাপৰিহৰি ||

—ভোলানাথ দাস।

অৰ্থৰ ফালে আওকাণ কৰি যদি ছন্দ বিশ্লেষ কৰা হয় তেতিয়াহলে এই উদ্ধৃতিৰ প্ৰত্যেক চৰণতে ১৪ মাত্ৰাকৈ পোৱা যায়। আৰু যতি বিভাগো পয়াৰৰেই অনুক্ৰমে। সেই ফালৰ পৰা ই মিলহীন পয়াৰ। সেইবাবেই আগতে মিলিতান্ত অমিলিতান্ত আদি ভাগ কৰা হৈছিল। কিন্তু উদ্ধৃতিটোৰ প্ৰথম দ্বিতীয় দুই চৰণৰ অন্তিম যতি যদি অতিক্ৰম কৰা নেযায় তেতিয়া হ'লে কবিতাটিৰ অৰ্থ পৰিস্ফুট নহয়। সেইদৰেই যদি দ্বিতীয় চৰণৰ 'জগতে' শব্দৰ পিচৰ ছেদটো উপেক্ষা কৰা হয় তেতিয়াও কবিতাৰ অৰ্থ অস্পষ্ট হয়। অৰ্থ বৰ্জিত doggerel এ কবিতাৰ মৰ্যাদা কেতিয়াও পাব নোৱাৰে। গতিকেই ছেদৰ অনুসৰণত ঘটা প্ৰৱহমানতাই হে অমিতাক্ষৰ ছন্দসজ্জাৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য ; মিত্ৰাক্ষৰ বৰ্জন নহয়। মিত্ৰাক্ষৰ গ্ৰহণ কৰিও অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ ৰচনা হয়। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ সৰহখিনি অমিতাক্ষৰ মিল যুক্ত। গতিকেই দেখা গল যে প্ৰৱহমানতাৰ আশ্ৰয় নহলে অমিতাক্ষৰ ছন্দ সৃষ্ট হব নোৱাৰে ; আৰু যৌগিকৰ বাহিৰে আন ৰীতিত প্ৰৱহমানতা নাই। গতিকেই অমিতাক্ষৰ ছন্দ এক মাত্ৰ যৌগিক ৰীতিতেই হে সম্ভৱ। অন্যান্য ছন্দ ৰীতিত যতি অতিক্ৰমণৰ অৰ্থই হ'ল ছন্দপতন ; কাৰণ যতি আৰু ছেদৰ পৃথক অৱস্থানে তাত ছন্দ আৰু অৰ্থ দুয়োৰে অনিষ্ট সাধে। যৌগিক ৰীতিৰ সৈতে আমাৰ সাধাৰণ কথাবতৰাৰ উচ্চাৰণ ৰীতিৰ গভীৰ সামঞ্জস্যৰ বাবেই ছেদৰ সহায়েৰেও তাত

ছন্দৰ সুষমা অনুভূত হয়। যতি বৰ্জিত স্থানত ছেদৰ অৱস্থিতিয়ে ছন্দ পতন নঘটায় বৰং তাত বাকভঙ্গীৰ এটা সুসমতাহে সংযুক্ত কৰে। তলৰ উদ্ধৃতিটোত অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ ছেদ (অৰ্থগত) আৰু যতিৰ (ছন্দজাত) বিৰতিৰ নিৰ্দেশ কৰা হ'ল ঃ—

নিস্তব্ধ বাসৱ সভা * * | সভাতলে আজি ||
বসিছে ত্ৰিদিব বাসী | ত্ৰিদিবেশ সহ * ||
বিমৰ্ষে নীৰৱ হুয়া * * | নাহি বাক্য মুখে * ||
কাঠ পুত্তলিকা গণ | বাক্য হীন যথা * * ||
উল্লাস আনন্দ নৃত্য * | গীত বাদ্য ধ্বনি ||
বিৰাজিত যেহিস্থলে * | মহোৎসৱে যেন ||
অবিৰল * আজি হায় | বিৰহ সি গৃহ * * ||
নাই নৃত্য নৃত্যস্থলে * | মেনকা উৰ্ব্বশী ||
মিশ্ৰকেশী চিত্ৰলেখা | ৰম্ভা তিলোত্তমা * ||
নিৰুপমা মনোৰমা | বিদ্যাধৰী দল ||
নাই সভাগৃহে * নৃত্য | কৰিবেক কোনে * * ||

ইয়াত যতিক উপেক্ষা কৰি কেৱল ছেদৰ অৱলম্বনতেই আবৃত্তি সম্ভৱপৰ। আনকি অৰ্থ বা ভাব সংগতিৰ ফালৰ পৰা ছেদেই-হে এই ছন্দ সজ্জাৰ আবৃত্তিৰ একমাত্ৰ উপায়। আনকি ইয়াৰ পৰ্ব বিভাগো ছেদ অনুযায়ী কৰিব পাৰি। আমাৰ নাটকবোৰত আৰু আজিকালিৰ বহুতো কবিতাত অমিতাক্ষৰৰ ছিন্ন ৰূপ এটা পৰিলক্ষিত হয় তাত প্ৰত্যেক চৰণৰ দৈৰ্ঘ্য মাত্ৰা পোৱা নেযায় আৰু ছেদেই দৰাচলতে যতিৰ কাম কৰে। কাৰণ অমিতাক্ষৰ বা ছিন্ন অমিতাক্ষৰ সকলো ছেদ বিভাগ পয়াৰ ধৰ্মী। অৰ্থাৎ চাৰি আঠ আৰু ছয় মাত্ৰাৰ একোটা পৰ্ব। অমিতাক্ষৰত ছেদ বিভাগৰ উপৰিও যতি বিভাগ নিয়ন্ত্ৰিত। ৮+৬=১৪ মাত্ৰাৰ একোটি চৰণ। কিন্তু ছিন্ন অমিতাক্ষৰত যতিৰ এনে নিয়ন্ত্ৰণ নাই, তাত চৰণৰ পৰিমাপ অসমান।

জালত পৰিলে বাঘ * =৮
কোনে কৰে যুক্তিৰ বিচাৰ * * ৪+৬=১০
অধম ৰাক্ষস * ৬=৬
পৰিত্ৰাণ নাই আজি তোৰ ৪+৬=১০

—চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা

ছেদ আৰু যতিৰ এনে ভিন্ন ব্যৱহাৰে এটা কথাই মাত্ৰ সূচায় যে এই যুগত ছন্দৰ ন্যূনতম বান্ধোনৰ বাহিৰে অন্য বন্ধন কবিয়ে স্বীকাৰ কৰিব নোখোজে। ছেদৰ বিৰতিৰ অৰ্থই হ'ল ভাব অনুসৰি যতি স্থাপন। ছন্দই যাতে ভাব প্ৰবাহ ক্ষুণ্ণ কৰিব নোৱাৰে তাৰ প্ৰতি এতিয়াৰ কবি সজাগ। প্ৰথম হ'ল মিলৰ বান্ধোন ত্যাগ তাৰ পিচত হ'ল চৰণ সাম্যৰ সূত্ৰ অস্বীকাৰ। স্বৰূপতেই ই মুক্তিৰ যাত্ৰা—যি যাত্ৰাত ভাব প্ৰবাহহে মুখ্য, ছন্দৰ বন্ধন গৌণ। ভাবৰ অনুসৰণত বিৰতিয়ে যি স্পন্দন সৃষ্টি কৰে তাৰেই সন্ধান চলে এতিয়াৰ মুক্তক ছন্দত। অমিতাক্ষৰ ছন্দ এই ক্ষেত্ৰত মুক্তক ছন্দৰ ধৰ্মগুৰু।

মুক্তক ছন্দ কথাটো ভ্ৰমাত্মক। দৰাচলতে মুক্তক কোনো ছন্দ-ৰীতিৰ নাম নহয়। ছন্দ সজ্জাৰহে নাম। অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ দৰেই ইও স্তৱক-বন্ধনহীন ছন্দ সজ্জা। প্ৰৱহমানতাৰ কথা আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে, আৰু সেই প্ৰৱহমানতাকে আশ্ৰয় কৰি, ছেদৰ অৱলম্বনত কেনেকৈ অমিতাক্ষৰ ছন্দ সজ্জাৰ জন্ম সম্ভৱ হ'ল তাৰো আভাস দিয়া হৈছে। অমিতাক্ষৰ ছন্দ যৌগিক ৰীতিৰ আশ্ৰয়তেই সৃষ্ট হয় আৰু তাৰেই অসম চৰণৰ ব্যৱহাৰে যি ছিন্ন অমিতাক্ষৰ ছন্দ সজ্জাৰ জন্ম দিলে সিয়েই মুক্তক ছন্দৰ আদি ৰূপ। ছিন্ন অমিতাক্ষৰে কেৱলমাত্ৰ যৌগিক ছন্দৰীতিতেই পৰ্ব সংস্থাপন আৰু চৰণ বিন্যাসৰ স্বাধীনতা দিলে। কিন্তু মাত্ৰাবৃত্ত, স্বৰবৃত্ত ছন্দত এনে আপাতঃ শিথিল বিন্যাস সম্ভৱপৰ কৰি তুলিলে মুক্তকে। প্ৰকৃতপক্ষে ছিন্ন অমিতাক্ষৰৰ লগত যৌগিক মুক্তকৰ কোনো মৌলিক পাৰ্থক্য নাই। মুক্তিৰ পৰিমাণৰহে পাৰ্থক্য।

মুক্তক বুলিলেই পৰিমিতি বিহীন ধ্বনি বিন্যাস নহয়। মুক্তকো ছন্দইহে। ছন্দ অৰ্থাৎ বৃত্তৰ সকলো লক্ষণ ইয়াত বিদ্যমান। প্ৰথম কথা পৰ্যায়ক্ৰম ধ্বনি বিন্যাসৰ লয় ইয়াত বৰ্জিত নহয়—অৰ্থাৎ ই পদ্যহে গদ্য নহয়। কিন্তু ছন্দ সজ্জাৰ অন্যান্য উপকৰণৰ ক্ষেত্ৰত ই স্বাধীন। ছিন্ন অমিতাক্ষৰৰ দৰেই ইয়াৰো চৰণ সমূহ অসমান। অন্যান্য ছন্দ সজ্জাতো অসমান চৰণৰ উদাহৰণ পোৱা যায় কিন্তু তাত স্তৱক বিন্যাসে ছন্দোবন্ধৰ সূচনা কৰে। ইয়াত স্তৱক বিন্যাসৰ প্ৰয়োজন নাই। ভাবৰ আবেগে ধ্বনি প্ৰবাহ চলাই নি থাকিব। গতিকেই ইয়াৰ চৰণবোৰ অসমান।

আনবোৰ কবিতাত পৰ্ব সাম্য পৰিলক্ষিত হয়। পৰ্যায়ক্ৰমে সমান মাত্ৰা পৰিমাণৰ পৰ্ব সন্নিবিষ্ট কৰা হয়। মুক্তকত পৰ্ব সমূহৰো তেনে সাম্যৰ প্ৰয়োজন নহয়। হ্ৰস্ব দীৰ্ঘ পৰ্বৰ লয় যুক্ত সমাবেশ কৰা হয়।

জীৱনৰ | জলছবি খনে || *
যোৱাটোকে | সঁচা বুলি কলে * * ||
এৰাবন্ধু * |
খুব সঁচা* * ||

—হৰি বৰকাকতী

অথবা

ৰাতিৰ বুকুত হায় * | জাগে নেকি | * কোনো এক | নাৰীৰ হৃদয়* * |
স্ফীতোদৰা কোনো এক | প্ৰগলভা নাৰীৰ |
আসঙ্গ কামনা* ||

—হোমেন বৰগোহাঁই

সাধাৰণ ৰীতিৰ কবিতাত চৰণ আৰু পংক্তি প্ৰায় সমাৰ্থকেই অথবা এটা চৰণকে দুটা পংক্তিও ভগাই লেখা হয়। মুক্তক ছন্দ এই যুগৰ ছন্দ। গতিকে ইয়াৰ পংক্তি সজ্জাতো কবিৰ মুক্ত ৰুচিৰ সাক্ষাত পোৱা যায়। ভাবাবেগৰ হেতুকে ইয়াৰ একোটা পংক্তিত একাধিক চৰণতো সমাবেশ হয়।

ইয়াত যি উদাহৰণ দিয়া হ'ল সি যৌগিক ৰীতিৰ মুক্তক। তাৰ চৰিত্ৰ ছিন্ন অমিতাক্ষৰৰ সৈতে একে। কিন্তু মুক্তকৰ মুক্তিৰ স্পৰ্শ অন্যান্য ছন্দ সজ্জাতো সম্ভৱ। মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ মুক্তকৰ উদাহৰণঃ

দুপৰৰ এই | মৃত্যু নীৰৱ | বীভৎসতা
প্ৰাণ গঙ্গাৰ | বন্দৰ…ভগীৰথ
বকৃচাৰ আৰু | পলাচীৰ আৰু | ইয়াণ্ডাবুৰ | ইতিহাস
জগৎ শেঠৰ | ক্ৰেণৰ চকাত | ঘূৰে।

পৰ্ব বিন্যাসৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যাব যে ভাবক আশ্ৰয় কৰিয়েইহে ইয়াত যতি নিৰ্দিষ্ট অৰ্থাৎ ই ছেদাশ্ৰয়ী যতি।

স্বৰবৃত্ত ছন্দৰীতি তৰল প্ৰকৃতিৰ আৰু সাধাৰণ উচ্চাৰণ ৰীতি তাত বহুতো খিনি ব্যাহত হয় যদিও, তাতো মুক্তক ৰূপৰ লহৰ উঠিব পাৰে।

যদি তোমাৰ | বুকু ভাঁহি |
দুঠৈ হাঁহি | হঠাৎ আহি |
মোৰে মুখৰ | ৰূপ ||
ফুলৰ মুখত | নোলায় হাঁহি |
নাবাজে মোৰ | মৃদুল বাঁহী |

জগৎ জনৰ | হৃদয় কাঢ়ি
নুৰে প্ৰেমৰ | ধূপ ॥

—ৰত্নকান্ত বৰকাকতী

মূঠতে, যৌগিক, মাত্ৰাবৃত্ত বা স্বৰবৃত্ত সকলো ৰীতিতেই মুক্তক ছন্দ সজ্জা ব্যৱহৃত হব পাৰে। **চৰণ সাম্য, পৰ্বসাম্য, এই বোৰৰ পৰাহে এই ছন্দই মুক্তি বিচাৰে, ছন্দস্পন্দ বা লয়ৰ পৰা মুক্তিৰ কথা নাভাবে।** চৰণান্তিক মিল বা পৰ্বান্তিক মিল থকা নথকাৰ লগত তাৰ কোনো সম্বন্ধ নাই। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ বলাকাৰ সৰহভাগ কবিতা সমিল মুক্তক। ৰত্নকান্ত বৰকাকতীৰ তাজমহলো আংশিকভাৱে সমিল মুক্তক :

পোৱা নাই দেখা হয় | সাক্ষাতে তোমাক *
চকুৰে **এদিন**
ধৰিছা কি শোভা দূৰ | অভ্ৰভেদী—।
দিগন্ত **বিলীন**

মাত্ৰ মই | বুজিছোঁ ইমানে।
তাজ তুমি ৰঙাতেজ।
বিৰহীৰ অন্তৰৰ | গোট মাৰি শিলা হোৱা | মৰ্মভেদী **ব্যথা**
লেখা নাই আখৰেৰে
পাথৰেৰে ৰচি থোৱা
এটি নৱযুগমীয়া
বৃহৎ **কবিতা**

মুক্তক ছন্দৰ মুক্তি হ'ল ছন্দৰ বন্ধনৰ মাজত মুক্তি। লয়ক অক্ষুণ্ণ ৰাখি সি মুক্তিৰ আস্বাদ বিচাৰে—হওক সি ছেদ-গত লয়। কিন্তু আন এক জাতিৰ কাব্য পৰীক্ষা সাহিত্যত প্ৰচলিত যি পৰ্যায়ক্ৰম যতিয়ে দান কৰা লয়কো অস্বীকাৰ কৰিব খোজে। সি হ'ল কথা-ছন্দ। পৰবৰ্তী অধ্যায়ত তাৰ কথা আলোচনা কৰা হ'ব। সি প্ৰস্ফুট ছন্দৰ ভিতৰত নপৰে। তাৰ ছন্দ অস্ফুট।

মুক্তক আৰু কথাছন্দ

ইমান পৰে আমাৰ আলোচনাৰ বিষয়বস্তু আছিল প্ৰস্ফুট ছন্দ। তাত থাকে নিয়ন্ত্ৰিত লয় বন্ধনৰ আশ্ৰয়। অৰ্থাৎ পানীকটা মন্ত্ৰই হওক বা মুক্তক ছন্দৰ কবিতাই হওক সি পদ্য। তাৰ লয় নিৰ্ধাৰিত, আৰু নিয়ন্ত্ৰিত। কথাৰ সাজ পাৰেৰে আৰু এক শ্ৰেণীৰ কবিতাই আহি আমাৰ সাহিত্যত দেখা দিছেহি। তাৰ মূল পশ্চিমীয়া সাহিত্যত। অমিতাক্ষৰ আৰু মুক্তকৰ আদৰ্শও পশ্চিমৰ পৰা অহা যদিও, তাত আমাৰ প্ৰচলিত ছন্দ-ধাৰণা ব্যাহত হোৱা নাছিল। আমাৰ ছন্দশিল্পৰ উপকৰণ সমূহকেই তাত বিভিন্ন চানেকিত (pattern)ত সজাই লোৱা হৈছিল। 'কথাছন্দ' এই কথাষাৰেই প্ৰচলিত ছন্দধাৰণা অনুসৰি স্বতঃবিৰোধী ; কাৰণ ছন্দ শব্দটোৱেই পদ্যৰ ছন্দকেই বুজাইছিল। গতিকেই গদ্যত ৰচিত কবিতাবোৰক সাঙুৰিবৰ বাবেই অস্ফুট ছন্দৰ স্বীকৃতি প্ৰয়োজনীয়।

গদ্যই কবিতাৰ আস্বাদ দিব পাৰেনে নোৱাৰে সেই সমস্যা আজিৰ নহয়। কিন্তু অস্তিত্বতকৈ ডাঙৰ প্ৰমাণ আৰু একো নাই। নিয়মিত লয় পৰিত্যাগ কৰি কথাৰ ভাষাৰে কাব্যৰস পৰিবেশন কৰাৰ প্ৰচেষ্টা আজিৰ নহয়। সংস্কৃত সাহিত্যত বৃত্তগন্ধি বুলি একজাতীয় ৰচনাৰ উল্লেখ আছে। গদ্যৰ মাজত ছন্দৰ অৰ্থাৎ বৃত্তৰ ক্ষীণ আভাসে এক স্পন্দন বৈচিত্ৰ্যৰ সৃষ্টি কৰে বুলি তেওঁ-লোকৰো বিশ্বাস। কিন্তু ছন্দৰ সংজ্ঞাক কিমান দূৰ স্থিতি-স্থাপক কৰিলে গদ্যত ছন্দৰ আভাস পোৱা যাব তাৰ জোখ কাঠি প্ৰস্তুত কৰাটো দুৰূহ।

কথাৰ ভাষাৰে ৰচিত কবিতাবোৰৰ সমস্যাটো দুটা বেলেগ দৃষ্টিকোণৰ পৰা পৰীক্ষা কৰিব লগীয়া হয়। সাধাৰণ গদ্য ৰচনা আৰু কবিতাৰ ৰূপগত (অৰ্থাৎ বাহিৰৰ) ফালটো বাদদি যদি তাৰ অন্তৰ্নিহিত শক্তিৰ ফালৰ পৰা বিবেচনা কৰোঁ, তেতিয়া দেখিম যে ইয়াৰ উদ্দেশ্য বা শক্তি কবিতাৰ দৰেহে। অৰ্থাৎ প্ৰৱন্ধ নিবন্ধৰ

দৰে ইয়াৰ আবেদন মস্তিষ্কৰ্কৈ নহয়—অন্তৰৰ অনুভূতিলৈহে। ই দৰাচলতে ছদ্মবেশী কবিতা। ৰূপত কথা কামত কবিতা। সেই বাবেই ইয়াক, 'কথা কবিতা' নামেৰেও অভিহিত কৰা হৈছিল। এই ক্ষেত্ৰত যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰাৰ কথা-কবিতা বা তাৰ আদৰ্শ তুৰ্গেনিভৰ Poems in Prose ৰ কথা স্মৰণীয়। ছদ্মবেশী কাৰণেই এই জাতীয় কবিতাৰ আবেদন সৰ্বতোমুখী নহয়—কিন্তু অতি সূক্ষ্ম। ছদ্মবেশৰ চামনি গুচাই কাব্যৰস পান কৰাৰ ধৈৰ্য সকলোৱে নেথাকে।

কিন্তু ৰূপগত সাৰ্থকতাৰ সংকেত নেপালে কোনো ৰচনা পদ্ধতিক ছান্দিক মূল্য দিব নোৱাৰি। গতিকেই ইয়াৰ ৰূপগত আলোচনাৰো প্ৰয়োজন।

নিয়ন্ত্ৰিত বিৰতিৰ প্ৰভাৱত হোৱা ধ্বনিৰ উত্থান পতনেই ছন্দৰ মূল। পদ্যছন্দৰ ক্ষেত্ৰত ছন্দোযতিয়েই সেই উত্থান পতনৰ ঘাই সহায়ক। কিন্তু যতিৰ বাহিৰেও মনুষ্য কণ্ঠস্বৰৰ অন্যান্য কেইটিমান চৰিত্ৰ আছে যেনে, কণ্ঠস্বৰৰ গভীৰতা (depth), তীব্ৰতা (pitch), সুঁৰ বা ধৰণ (intonation) কণ্ঠস্বৰৰ উত্থান পতনৰ (modulation of voice) আৰু প্ৰবল প্ৰস্বন (stress accent)। এইবোৰ নিয়ন্ত্ৰিত কৰে আমাৰ ভাবাবেগে। আমাৰ কথাবতৰাৰ মাজতো ধ্বনিৰ উত্থান পতন আছে, কণ্ঠস্বৰৰ মৃদুতা তীব্ৰতা আছে, tone আছে। কিন্তু সেইবোৰ সুনিয়ন্ত্ৰিত নহয়। ভাবাবেগৰ পাৰ্থক্যই সেইবোৰৰ আশ্ৰয় লয়। আনকি বাক্য বিন্যাসকো বিপৰ্যস্ত কৰি ধ্বনি-বৈচিত্ৰ্য সৃষ্টি কৰে।

"তুমি কি কৰিছা"? সাধাৰণ নিৰ্বিকাৰ উচ্চাৰণত এই বাক্যটো এটা সাধাৰণ প্ৰশ্নবোধক বাক্য। কিন্তু যদি আমি ইয়াকে "কৰিছা কি তুমি?" বুলি লেখো—তেতিয়া এটা উত্তেজনাৰ স্পন্দন আহি পৰে। আৰু বাক্যটিৰ বিভিন্ন শব্দত যদি stress বা জোৰ দিয়া হয়—তেতিয়া হলে সেই অনুসৰি বিভিন্ন ইংগিত আহি পৰে। গদ্যৰ এনে ব্যৱহাৰক স্পন্দিত গদ্য বুলি অভিহিত কৰা হয়। শব্দই মনৰ তন্ত্ৰীত আঘাত কৰি পাঠকৰ মনত কৰিৰ

অনুভূতিৰ স্পন্দন জগাই তোলাকে যি সকলে কবিতাৰ কাম বুলি ভাবে, তেওঁলোকৰ মতে ৰস সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত গদ্য পদ্যৰ পাৰ্থক্য বাহ্যিক। ৰবীন্দ্ৰনাথে এটা উপমাৰে কথাছন্দৰ প্ৰকৃতি ব্যাখ্যা কৰিছে। কথাছন্দ যেন গানৰ আলাপ। গানৰ আলাপত সংগীতৰ সুৰৰ কম্পন , স্বৰৰ আৰোহণ অৱৰোহণ আদি ৰস সৃষ্টিৰ সকলো উপকৰণ থাকে ; কেৱল নেথাকে তাৰ তাল। সেইদৰেই এই জাতিৰ কবিতাত কবিতাৰ সকলো গুণেই থাকে কেৱল লয়ৰ ক্ষেত্ৰত সি স্বৈৰাচাৰী। কবিগুৰুৰে আন এটা উপমা প্ৰণিধান যোগ্য ঃ প্ৰচলিত ছন্দৰীতিৰ কবিতা হ'ল নৰ্তকীৰ তালমান সম্বলিত নৃত্য—কথাৰ ভাষাৰ কবিতাত পোৱা যায় আমাৰ ঘৰৰ ছোৱালী-জনীৰ সাধাৰণ খোজ-কাটলৰ সুষমা। তাতো এটা অনাড়ম্বৰ, অনিয়ন্ত্ৰিত অথচ অতি আপোন যেন লগা ছন্দৰ ৰেঙনি আছে।

চমুকৈ ক'বলৈ হ'লে ছন্দৰ যি দৰে গীতৰ লগত সম্বন্ধ ; স্পন্দিত গদ্যৰ সম্বন্ধ হ'ল বাগ্মিতাৰ সৈতে। ছন্দই যদি ভেজা দিয়ে গায়ন জনৰ গীতত, স্পন্দিত গদ্যই আউজিব খোজে সুবক্তাৰ অন্তৰস্পৰ্শী বক্তৃতাত। ভাষাৰ যাদুকৰ কবিয়ে জানে কত বিৰামৰ অৱকাশ দিলে শব্দই গৈ অন্তৰ পৰশিব, কেনেকুৱা ধ্বনি বিন্যাসে কেনে ভাবৰ স্পন্দন তুলিব। কোনটো ভাবৰ বাবে কঠোৰ মূৰ্দ্ধণ্য প্ৰধান শব্দৰ প্ৰয়োজন হ'ব, কত দিব লাগিব কোমল ওষ্ঠবৰ্ণৰ প্ৰলেপ। অৱশেষত গৈ দেখা যায় যে ছন্দ শাস্ত্ৰ আৰু অলংকাৰ শাস্ত্ৰ একান্ত ভাবেই পৰস্পৰৰ পৰিপূৰক হৈ উঠিছে গৈ।

শেহান্তৰত এটা কথা মন কৰিব লগীয়া যে কথাছন্দতো ছন্দৰ যি প্ৰকৃত চৰিত্ৰ – অৰ্থাৎ সুসম লয় - সি ফুটি উঠাৰ প্ৰৱণতা অধিক। যতীন দুৱৰাৰ কথা কবিতা গদ্যত লেখা—কিন্তু হেমবৰুৱাৰ কবিতাৰ অৱলম্বন কথাৰ ভাষা অৰ্থাৎ গদ্য হ'লেও তালৈ ছন্দৰ লয়যুক্ত পৰ্বৰ আগমন ঘটে। তালৰ প্ৰতি মানুহৰ জৈবিক প্ৰৱণতাই হয়তো তাৰ কাৰণ।

পৰিশিষ্ট (ক)

সাম্প্ৰতিক অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দ

আজিকালিৰ অসমীয়া কবিতাবোৰ একো বুজি নেপাওঁ। বুজিবলৈ কিবা জানো আছে? এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰটোও দৰাচলতে এটা প্ৰশ্নই হোৱা উচিত। কবিতাৰ আবেদন মগজৰ প্ৰতি নে অনুভূতিৰ প্ৰতি? নলিনী দেৱীৰ কবিতা আমি বুজোনে? ৰহস্য-বাদৰ খবৰ, বেদান্ত দৰ্শনৰ জ্ঞান এইবোৰ নহলে হেনো নলিনী দেৱীৰ কবিতা বুজিবলৈ টান। কেইজন সাধাৰণ পাঠকে সেইবোৰ উপকৰণ গোটাই লৈ সন্ধিয়াৰ সুৰ আওৰায়? তথাপি নলিনী দেৱীৰ কবিতা আমি ভাল পাওঁ। বিদগ্ধসকলৰ কথা কব নোৱাৰো কিন্তু আমাৰ দৰে সাধাৰণ পাঠকে বুজো কাৰণে নহয়—মনৰ কোনোবাখিনিতে আঘাত কৰি কবিৰ মনৰ সুৰে সুৰে আমাৰ মনতো সেই ভাব-সুৰৰ স্পন্দন তোলে, সেই বাবেহে। মগজে ঢুকি পোৱাৰ আগতে মনে যেন উমান পায়। Poetry is communicated before it is understood.

নলিনী দেৱীৰ কবিতাই যদি পাঠকৰ ওচৰত ৰহস্যবাদৰ কিছু জ্ঞান দাবী কৰে, হেম বৰুৱাই বিচাৰে দৈনিক বাতৰি-কাকতখনৰ পঠন, ফ্ৰয়েডীয় মনোবিজ্ঞানৰ অলপ ধাৰণা আৰু কিছু সাময়িক ইতিহাসৰ জ্ঞান। 'কোৰিয়াত জৰাসন্ধৰ কঙ্কালে'— ৩৮° অক্ষৰেখাৰ ছবি বাতৰি কাকত পঢ়া-পাঠকৰ মনৰ চকুলৈ আনি দিব বুলি যদি কবিয়ে আশা কৰে বৰ বেছি আশা কৰা হব নেকি বাৰু?

ৰসৰ ক্ষেত্ৰ হেনো সহানুভূতিশীল পাঠকৰ হৃদয়। কাব্য সহৃদয় হৃদয় সংবাদী। সকলো যুগৰ কবিয়ে জ্ঞাতসাৰে বা অজ্ঞাতে এই সহানুভূতি আকাঙ্ক্ষা কৰে। কিন্তু আলোচনীৰ পাতত ক্ষীণজীৱী সাম্প্ৰতিক অসমীয়া কবিতাৰ মাজলৈ সহৃদয়তম হৃদয়লৈ সোমালেও মনলৈ এই ধাৰণা আহিবই যে এইখন এখন অৰণ্য—অৰাজকতা আৰু আবৰ্জনাৰে ভৰা। অলপ দূৰ আগবাঢ়িলেই সুৰুকীয়া বাট এটা পোৱা যেন লাগিব পাৰে— যি বাটেৰে আধুনিক অসমীয়া

কবিতা অংশতঃ দুৰৱা, বৰকাকতী, দেৱকান্তৰ কবিতাৰে সৈতে যুক্ত। সেই বাটেদিয়েই আগবাঢ়ি চাব খুজিছোঁ, পঢ়ুৱাই পাইছে যদি সেইটোও প্ৰমাণ হৈ যাব বুলি আশা কৰিয়েই।

বাতাবৰণৰ বিভিন্নতাই প্ৰাণীজগতৰ বাহ্যিক ৰূপৰ পাৰ্থক্য ঘটায়। উত্তৰ মেৰুৰ ভালুকৰ ৰং বগা। সেই বিভিন্নতা যেনেকৈ দেশৰ তেনেকৈ কালৰো। আদিম যুগৰ উট আমাৰ ভলুকা কুকুৰ-টোতকৈ অলপহে ওখ আছিল। প্ৰাণীকোষৰ আভ্যন্তৰিক পৰিবৰ্তনো হয়নে নহয় জনন-বিজ্ঞানৰ (Genetics) চাহৰ পিয়লাত সেই কথা লৈ আজি তুমুল ধুমুহা। প্ৰাণৰ সৈতে জড়িত সাহিত্যতো আমি তেনে পৰিবৰ্তনক কিছু পৰিমাণে স্বীকৃতি দিবই লাগিব। কবিৰ মানস সত্তাৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিবলৈ লেখকৰ জ্ঞান আৰু সময়ৰ অভাৱ। আমাৰ দৰে প্ৰাকৃতজনে কেৱল বাহ্যিক ৰূপটোহে টুকুৰিয়াই চাব পাৰে। কাব্যৰ সেই তথাকথিত বাহ্যিক ৰূপটোৰেই অতীতৰ সৈতে সাম্প্ৰতিক কাব্যৰ সম্বন্ধৰ পম খেদিবলৈ চেষ্টা কৰি চাব খুজিছো। কাব্যৰ বাহ্যিক ৰূপ হ'ল তাৰ ছন্দ। ছন্দৰ কথাকেই ইয়াত আলোচনা কৰিবৰ প্ৰয়াস পাম।

মোটামুটিকৈ ১৯৪৩ চনৰপৰা ১৯৫৩ চনলৈকে এই দহ বছৰৰ কবিতাৰ আকাৰ তাৰ আগৰ দহ বছৰৰ কবিতাতকৈ বেলেগ। আগৰ সেই ছন্দসুষমা ক'লৈ গ'ল? এইবোৰ জানো কবিতা? এয়া চোন বলিয়া হোৱা গদ্য (prose run mad)। এই মহটিয়াই নিয়া মন্তব্যটোৰ ভিতৰৰ সত্যতা নুই 'কৰিব নোৱাৰি। কিন্তু অলপ ভাবি চালেই বাতাবৰণে কৰা পৰিবৰ্তনটোৰ বাবে এই অপদাৰ্থ বস্তুবোৰ লেটাৰ পৰা ওলোৱা পখিলা যেনেই লাগে। বিছা পখিলা বুলিলেও ক্ষতি নহয়। ই অলপ খজুৱায়। নতুন কবিতাই সকলো সময়তে প্ৰতিষ্ঠিত ধাৰণা আৰু ৰুচিক অলপ জোকাই লয়েই। কিন্তু "দশমৰ পদ মইহে কৰিছো, তয়ো কৰিবি।" 'ভাষা'ত কাব্য ৰচনা এসময়ৰ অপৰাধ, আৰু আজি? সময়ে পৰিবৰ্তন কৰায় চিন্তাধাৰাৰ,—চিন্তাধাৰাই প্ৰকাশভঙ্গীৰ, প্ৰকাশভঙ্গীয়ে আঙ্গিকৰ।

সেইবাবেই নলিনীবালাৰ আজিকালিৰ কবিতাত সন্ধিয়াৰ সুৰৰ সমিল, সমপংক্তিক ছন্দ নাই—তেখেতৰ সাম্প্ৰতিক কবিতাত মুক্তক আৰু ভঙা অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ সম্পূৰ্ণ ছাপ পৰিছে।

কাব্যত বিষয় আৰু ভঙ্গীৰ সমন্বয় হ'ব লাগিব বুলি দোহাৰিবৰ প্ৰয়োজন নাই। ৰসোত্তীৰ্ণ কাব্যত সি সদায় হয়েই। শঙ্কৰদেৱে গজগতি ছন্দত দ্ৰৌপদীৰ বিলাপ ৰচনা কৰা হলে সি কেঁচুৱা ছোৱালীৰ উচুপনি যেন লাগিলহেঁতেন আৰু বলভদ্ৰ-জৰাসন্ধৰ যুদ্ধৰ বৰ্ণনা দীঘলসুৰীয়া লেচাৰিত লেখিলে সেই যুদ্ধ চিনেমাত দেখুৱা মন্থৰ-গতি-চিত্ৰ (Slow Movement Picture)ৰ দৰে লাগিলহেঁতেন।

যুগৰ বাণী কবিয়ে হেনো শুনায়। নিশ্চয়। শঙ্কৰদেৱে বৈষ্ণৱ ভক্তিতত্ত্বৰ কথা নুশুনাই দ্বন্দ্বমূলক বস্তুবাদ শুনাব পাৰে জানো? ছেকুছপীয়েৰৰ কাব্যত এলিজাবেথযুগীয় নৱন্যাসৰ অভিব্যক্তি নেথাকি কি থাকিব? হেম বৰুৱাৰ কবিতাতো তেনেকৈ মধ্যবিত্ত মনৰ সংঘাত আৰু স্বপ্ন নেথাকি নোৱাৰে। কিন্তু যুগৰ বাণীৰ অৰ্থ জানো এয়ে? আজি যদি ফ্ৰয়েডীয় বিশ্লেষণৰ কবিতা এটা পালি ভাষাত লেখা হয়—সি যুগৰ বাণী হবনে নহয়? বাণী কোনটো? কেৱল অৰ্থই নে তাৰ ভাষাও? বাণী শব্দৰ অৰ্থতে তাৰ ইঙ্গিত আছে। অৰ্থই যদি মন চোৱে কাণৰ দুৱাৰেদি শব্দৰূপে গৈহে। কবিতা শব্দৰ শিল্প। কাণৰ ভিতৰেদি গৈ মৰম পৰশা তাৰ স্বভাৱ। অসমীয়া কবিতাই অসমীয়া ভাষা আৰু ছন্দপ্ৰকৰণ মূলতঃ মানি চলিবলৈ বাধ্য। কিন্তু ১৯৪৩ চনৰ ভাষাই ১৮৪৩ চনৰ ব্যাকৰণ আৰু বচনভঙ্গী মানি চলিব নেকি? আৰু কবিতাই? তাকে ভাবি চাব খুজিছো।

সাম্প্ৰতিক কবিতাত ছন্দ নাই। এই মন্তব্যটোৰ দুখন মুখ। প্ৰথম মুখখনে কব খোজা কথাটো এনে ধৰণৰ ঃ—

স্বপ্নভঙ্গ স্বপ্ন মোৰ নিলাজ প্ৰাণৰ,
সুৰহীন ঐক্যতান বিৰহ গানৰ..। (ক)

গনেশ গগৈৰ এই পদ্যাংশত প্ৰতি পংক্তিত ১৪ আখৰ, "প্ৰাণৰ" আৰু "গানৰ" দ্বিদল (feminine rhyme) মিল। সুন্দৰ ছন্দ মিল গৈছে। আনহাতে,

নীল সিন্ধু-ভলগাৰ পাৰৰ বননি ভাঙি
আমি সিচোঁ।
সৃষ্টিৰ কঠিয়া............(খ)

ইয়াত সেই ছন্দ-সুষমা ক'ত? শাৰীত আখৰৰে ঠিক নাই, মিল ক'ৰপৰা হব?

মিল আৰু ছন্দৰ পাৰ্থক্য দোহাৰিবৰ প্ৰয়োজন নাই। মিল (rime) দৰাচলতে ছন্দঃশাস্ত্ৰতকৈও অলঙ্কাৰশাস্ত্ৰৰ হে সমল। ই একপ্ৰকাৰ অনুপ্ৰাস, অন্ত্যানুপ্ৰাস। অমিতাক্ষৰৰ স্বীকৃতিৰ লগে লগেই এই মন্তব্য বাতিল হৈ গৈছে। এই মন্তব্য দুই এঠাইত শুনিছো কাৰণেই উল্লেখ কৰিলো।

মন্তব্যটোৰ দ্বিতীয় ইঙ্গিতটো দকৈ ভাবি চাবলগীয়া। মন্তব্য কৰোতাসকলে মিল, লয় এইবোৰৰ পাৰ্থক্যৰ বিচাৰ কৰে। কেবাটাও ভাষাৰ, ঘাইকৈ ইংৰাজীৰ ছন্দ-বিন্যাস কলেজত কৰিছেও। এওঁলোকে—

(ক) "জীৱনৰ জলছবিখনে যোৱাটোকে সঁচা বুলি কলে
এৰা বন্ধু, খুব সঁচা!

আৰু

(খ) "হে নৱজাতক আগত যুগৰ স্বপ্ন সাধনা ৰত
ঘৰ জেউতিৰ বোবা যন্ত্ৰণা শেষ হক হক শেষ।

এই দুটা কবিতাৰ লয়ৰ অস্তিত্ব স্বীকাৰ কৰে, মুক্তক ছন্দত লেখা বুলি জানি-বুজিয়েই কয়। কিন্তু,

(গ) "কোটি কোটি মাতৃৰ গৰ্ভত থকা কেঁচুৱাবোৰে
তোমাক চিঞৰি কয় নতুন যুগৰ বাণী!

এই কথা খিনিত ওপৰুক্ত লয় (rhythm) বিচাৰি নেপাই বেমেজালিত পৰে। কাৰণ, তেওঁলোকে ইয়াকো মুক্তক ছন্দৰ

অন্তর্গত বুলি ধৰি লয়। কিন্তু অতি সাধাৰণভাবে পঢ়ি গলেও এই কথা কেইগাৰিৰ লয় আৰু যতি আদিৰ পাৰ্থক্য কাণত পৰা উচিত।

(ক)—উদ্ধৃতি ছন্দত লেখা | মূলতঃ চাৰি মাত্ৰাৰ মুক্তক ছন্দ। পদ, ছবি আদি ছন্দোবদ্ধত যি ধৰণৰ মাত্ৰা-বিভাগ ইয়াতো তেনেই।

৪ ৪ ২
জীৱনৰ | জলছবি | খনে

৪ ৪ ২
যোৱাটোকে | সচাঁ বুলি | ক'লে

৪ ৪ ২
শুন শুন | ৰুকমিণী | মাই

৪ ৬ ৬ (=৩+৩)
কৃষ্ণ গুণ | কহন নযাই (হ্ৰস্ব ঝুনা)

কিন্তু ই হ্ৰস্বঝুনা বা দিগক্ষৰী নহৈ কিয় মুক্তক হল প্ৰসঙ্গান্তৰত আলোচনা কৰা হব।

(খ)—উদ্ধৃতিটোৰ অলপ আকাৰ সলাই দিওঁ ঃ—

"হে নৰজাতক আগত যুগৰ
স্বপ্ন সাধনা ৰত
ঘৰ জেউতিৰ বোবা যন্ত্ৰণা
শেষ হক হক শেষ !"

ইয়াত ধনাই বৰাৰ—

'অমৰ' যিজন কৰে সেইজন
সদাই আনৰ হিত,

বা শঙ্কৰদেৱৰ—

'পাছে ত্ৰিনয়ন দিব্য উপবন
দেখিলন্ত বিদ্যমান।' এনে ধৰণৰ ত্ৰুলড়ী

ছন্দোবন্ধটো চিনি পোৱাত পলম নেলাগে। কিন্তু প্ৰচলিত ত্ৰুলড়ী আৰু ইয়াৰ মাজত অলপ পাৰ্থক্য আছে—সি হৈছে মাত্ৰা-নিৰ্ণয়ৰ বেলিকা।

(খ) উদ্ধৃতি কিয় ত্ৰুলড়ী নহৈ মুক্তক হ'ল আলোচনা কৰা হব।

(গ) উদ্ধৃতিটো দৰাচলতে ছন্দত লেখা নহয়। ছন্দৰ প্ৰয়োজনীয় অঙ্গ হ'ল নিয়ন্ত্ৰিত যতিৰ দ্বাৰা লয় বিভাগ। গদ্যছন্দ বুলি নাম এটাৰে ইয়াক জাতত তুলিবৰ চেষ্টা এটা চলিছে। এই তিনিওটা উদ্ধৃতিৰ মূল পাৰ্থক্যটো হ'ল প্ৰথম দুটা ছন্দত আৰু তৃতীয়টো নিৰহানিপানী নহলেও গদ্যত লেখা।

চমুকৈ ক'বলৈ সাম্প্ৰতিক অসমীয়া কবিতাবোৰৰ কিছু মুক্তক ছন্দত লেখা কিছু গদ্যত লেখা। এই গদ্যত লেখা কবিতাবোৰেই আমাৰ ডাঙৰ সমস্যা। গদ্যই কাব্যৰ আস্বাদ দিব পাৰেনে নোৱাৰে ? ছন্দৰ সংজ্ঞাটো কিমানখিনি স্থিতিস্থাপক কৰিলে গদ্যত ছন্দ বিচাৰি পাম তাৰ জোখকাঠি তৈয়াৰ কৰা টান।

গদ্যই কবিতাৰ আস্বাদ দিব পাৰে নে নোৱাৰে সেই প্ৰশ্নৰ লগে লগে আমি এটা সমস্যাৰ সম্মুখীন হওঁ; অস্তিত্বতকৈ আৰু ডাঙৰ প্ৰমাণ নাই। সেই অস্তিত্বক অস্বীকাৰ কৰা যায় কেনেকৈ ? মই এই অৰ্বাচীন বলিয়া গদ্যবোৰৰ কথা কব খোজা নাই। সংস্কৃত ছন্দঃশাস্ত্ৰত বৃত্তগন্ধি বুলি এজাতীয় ৰচনাৰ উল্লেখ আছে। গদ্যৰ মাজত ছন্দৰ ক্ষীণ আভাসে এক বৈচিত্ৰ্যৰ স্বষ্টি কৰে। সংস্কৃত চম্পু কাব্যবোৰত তাৰ নমুনা পোৱা যায়। তুৰ্গেনিভৰ Poems in Poems, যতীন দুৱৰাৰ "কথা-কবিতা" ? Robert Bridges এ তেওঁ কৰা ইংৰাজী কাব্যৰ সংকলনত Walter Pater লেখা মনালিচা প্ৰবন্ধটোৰ এছোৱা কবিতা হিচাপে দাখিল কৰিছে।

নিয়ন্ত্ৰিত বিৰতিৰ প্ৰভাৱত হোৱা ধ্বনিৰ উত্থান-পতনেই হ'ল ছন্দৰ মূল। সেই উত্থান-পতন আৰু কেইটামান কাৰণৰ পৰা ঘটি পাৰে, কথাৰ সুৰ বা ধৰণ (intonation) কণ্ঠস্বৰৰ উত্থান-পতন (modulation of voice)। এইবোৰ নিয়ন্ত্ৰিত কৰে ভাবাবেগে—আমাৰ কথা-বতৰাৰ মাজনো ধ্বনিৰ উত্থান-পতন আছে, যতি আছে, tone আছে। কিন্তু সেইবোৰ সুনিয়ন্ত্ৰিত নহয়।

ভাবাবেগৰ পাৰ্থক্যই সাধাৰণ কথা-বতৰাৰ যতিৰ স্থান আৰু বাক্য-বিন্যাস পৰিবৰ্তিত কৰে।

"তুমি কি কৰিছা?" এই বাক্যটো এটা সাধাৰণ প্ৰশ্নবোধক বাক্য। কিন্তু যদি ইয়াকে আমি "কৰিছা কি তুমি?" বুলি 'বলিয়া' গদ্যত লেখোঁ, ইয়াত এটা উত্তেজনাৰ ভাব আহি পৰে। কথাই মনৰ তন্ত্ৰীত আঘাত কৰি পাঠকৰ মনত কবিৰ অন্তৰৰ অনুভূতিৰ স্পন্দন জগাই তোলাকে যিসকলে কবিতাৰ কাম বুলি ভাবে তেওঁলোকৰ মতে ৰসসৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত গদ্য-পদ্যৰ বিচাৰ বাহ্যিক। ফলেন পৰিচীয়তে। ৰসসৃষ্টিৰ দৰে মহৎ কাৰ্যত জাতিবিচাৰৰ প্ৰশ্ন তেওঁলোকে তুলিব নোখোজে।

ৰবীন্দ্ৰনাথে গদ্যছন্দ বা স্পন্দিত গদ্যত কবিতা ৰচনা কৰিছে। গদ্য কবিতাৰ বিষয়ে তেওঁৰ ধাৰণা কিছু বেলেগ। তেওঁ কবিসুলভ এটা উপমাৰে ইয়াৰ প্ৰকৃতি ব্যাখ্যা কৰিছে। গদ্যছন্দক তেওঁ গানৰ আলাপ অংশৰ সৈতে তুলনা কৰিব খোজে। গানৰ আলাপত যিদৰে সুৰ, স্বৰৰ আৰোহণ, অৱৰোহণ সকলো থাকে, মাত্ৰ নিৰ্দিষ্ট তাল নেথাকে, সেইদৰে এই জাতিৰ কবিতাত কবিতাৰ সকলো গুণেই থাকে মাত্ৰ নিৰ্ধাৰিত লয় বাদ দিয়া হয়। তেওঁ আৰু এটা উপমাৰে সৈতে সাম্প্ৰতিক কবিতাৰ ভাষাৰ কথা বৰ্ণনা কৰিছে। প্ৰচলিত ছন্দৰ ধ্বনিৰ লহৰ নৰ্তকীৰ তালমান সম্বলিত নৃত্য—কিন্তু এই কবিতা আমাৰ ঘৰৰ জীয়াৰীজনীৰ সাধাৰণ খোজকাটলৰ দৰে। তাতো এটা অনাড়ম্বৰ অনিয়ন্ত্ৰিত ছন্দসুষমাৰ আভাস আছে।

এই গদ্য আচলতে ভাবাবেগে উন্নীত কৰা গদ্য (emotionally heightened prose)। ৰসসৃষ্টিৰ জোখকাঠিত কাব্যসুন্দৰীয়ে গদ্য পদ্য দুয়োটা ৰূপতে দেখা দিব পাৰে। গতিকে অস্তিত্ব আৰু তত্ত্ব (theory) ৰ ফালৰপৰা বৃত্তগন্ধি, গদ্যছন্দ, rhythmic prose, এইবোৰ অচল নহয়। কিন্তু বাস্তৱত আমি কি দেখিছোঁ? যদি বৰ্তমানৰ সৰহ ভাগ কবিতাই "বলিয়া গদ্য," সুৰহীন, আৰু ৰসসৃষ্টি

কৰিবলৈ অক্ষম, তেনেহলে ইয়াৰ **কাৰণ প্ৰতিভাৰ অভাৱ, ছন্দৰ অভাৱ ইয়াৰ কাৰণ নহয়।** কেৱল ছন্দ সৃষ্টি কৰিলেই যেনেকৈ কবি নহয় তেনেদৰেই ছন্দ ভঙা কবিসকলৰো সকলো কালাপাহাৰ নহয়।

কিন্তু ছন্দৰ স্বাভাৱিক সুষমাই অপেক্ষাকৃত দুৰ্বল কবিতাতো কিছু কাব্যিক সৌন্দৰ্য আনি দিয়ে যিটো সুবিধা গদ্যৰ নাই আৰু সেই কাৰণেই নানান তত্ত্বৰে (theory) ধোকা দিয়া সত্ত্বেও কৃতকাৰ্য গদ্য কবিতাৰ সংখ্যা অতি কম। সৰহ ভাগেই আগগুৰি নোহোৱা ঠেকছিগা বক্তৃতা। ছন্দৰ প্ৰতি জীৱ-জগতৰ এটা স্বাভাৱিক পক্ষপাতিত্ব আছে হ'বলা। গদ্যৰ ছন্দক জৈৱিক ছন্দ (organic rhythm) বুলি ব্যাখ্যা কৰিব খোজাসকলক এজন সমালোচকে আঙুলিয়াই দেখুৱাইছিল যে যদিও হাত-ভৰিৰ সঞ্চালন মানুহে নিজৰ ইচ্ছাৰে নিৰ্ণীত কৰিব পাৰে জীৱদেহৰ দুটা মূল ছন্দ সম্পূৰ্ণভাৱে ইচ্ছাৰ অধীন নহয়—ধমনীৰ স্পন্দন আৰু নিশ্বাস-প্ৰশ্বাস।

কিন্তু পৰীক্ষামূলক যুগটো আজি পাৰ হওঁ হওঁ। গদ্য ছন্দৰ সীমাবদ্ধতাৰ বিষয়ে আজিৰ কবিসকলো সচেতন হৈ অহাৰ চিন পোৱা গৈছে। কেবাজনো কবি ছন্দলৈ (অন্ততঃ মুক্তক ছন্দলৈ) উভতি গৈছে। যিসকলে গদ্যৰ পৰীক্ষাকে চলাই আছে তেওঁ-লোকৰো কবিতাত লয়ৰ প্ৰভাৱ অতি বেছি। লয়যুক্ত শব্দৰ মাজত মাজে মাজে দুই এটা লয়হীন শব্দ বা বাক্যাংশ ব্যৱহাৰ কৰি আন এক ধৰণৰ বিচিত্ৰতা পৰিবেশন কৰিছে, যিটো দেৱকান্তই কৰিছিল ঃ

"সাগৰ দেখিছা? দেখা নাই ময়ো দেখা নাই" এই কথাখিনি তাৰ পিছৰ অংশৰ ছন্দৰ দৰে পৰ্ব বিশ্লেষ কৰিব নোৱাৰি। ইয়াৰ যতি ভাবাবেগে উন্নীত কৰা গদ্যৰ দৰেহে হব অৰ্থাৎ পৰ্ব-বিভাগ ছেদ বা ভাবযতি অনুসাৰে হব।

মুক্তক ছন্দটোৰ বিষয়ে বহুত ধাৰণা। প্ৰথম কথা ই উপৰি উক্ত গদ্যছন্দ নহয়। Free verse, verse libre আদি ইংৰাজী

কথাৰে আমাৰ ছন্দৰ ৰহস্য ভেদ কৰা টান। যেহেতু ইংৰাজী ছন্দৰ আশ্ৰয় ধ্বনি (syllable) আৰু প্ৰস্বন (accent)। একোটা পৰ্বত (foot) কেইটা প্ৰস্বনিত আৰু কেইটা প্ৰস্বনহীন ধ্বনি থাকিব তাৰ হিচাপেৰে ইংৰাজী ছন্দ নিৰ্ণীত হয়। ইংৰাজী শব্দৰ দেহগঠনৰ ভিতৰতেই তাৰ প্ৰস্বনৰ স্থান নিৰ্দিষ্ট। (Phot'o, photog'raphy, photograph'ic). আমাৰ উচ্চাৰণ পদ্ধতিত প্ৰাস্বনিকতা নাই বুলিলেই হয়। উজনি অসমত শব্দৰ উপধা বৰ্ণত আৰু নামনি অসমত সাধাৰণতে সকলো শব্দৰ প্ৰথমতে প্ৰস্বনৰ আভাস পাওঁ। আমাৰ ছন্দবোৰ সেইবাবে প্ৰস্বন-দ্বাৰা নিৰ্দিষ্ট নহয়। আমাৰ ছন্দৰ মূল ভেটি হ'ল মাত্ৰা (mora)। মাত্ৰ একজাতীয়, ছন্দৰ স'তে ইংৰাজী ছন্দৰ অলপ মিল দেখা যায়। সিও ঘাইকৈ প্ৰাস্বনিকতাৰ বাবে নহয়—ইয়াৰ ছন্দ নিৰ্ণীত হয় প্ৰতি পৰ্বত কিমান ধ্বনি (syllable) থাকে সেই হিচাপেৰে।

২ ২ ২ ২ ২ ২ ২ ২
"নহয় একো | মণি-মুক্তা | নহয় একো | ঘোৰা হাতী"

—ডিম্বেশ্বৰ নেওগ

ইয়াৰ প্ৰত্যেকটো পৰ্বত ৪ টাকৈ ধ্বনি আছে। ইয়াক ছান্দসিকসকলে স্বৰবৃত্ত (syllabic) ছন্দ নাম দিব খোজে। এই জাতীয় ছন্দত আমি ধ্বনিৰ পৰিমাণেই পৰ্ব বিশ্লেষ (scan) কৰিব লাগিব।

আমাৰ বাকী ছন্দৰ আশ্ৰয় হ'ল কলা বা মাত্ৰা। ধ্বনিৰ গুণ বা উচ্চাৰণত লগা সময় অনুসৰি মাত্ৰা সংস্থাপনেই আমাৰ ছন্দ-বিশ্লেষৰ মূল একক (unit)। সংস্কৃতত এই মাত্ৰা-নিৰ্ণয় অপেক্ষাকৃত সহজ। কাৰণ সংস্কৃতত হ্ৰস্ব স্বৰত একমাত্ৰা, দীৰ্ঘস্বৰত দুই মাত্ৰা। নীতি শব্দৰ 'নী' বোলোতে যিমান সময় লাগে 'তি'তাৰ আধা। আমাৰ স্বৰৰ উচ্চাৰণত হ্ৰস্ব-দীৰ্ঘ বিভাগ নাই বাবে সেই নিয়ম প্ৰযোজ্য নহব। অনুস্বৰান্ত আৰু হসন্ত ধ্বনিৰ মাত্ৰা-নিৰ্ণয় সংস্কৃতত কিছু জটিল। আমি ধ্বনিৰ যুগ্মতা আৰু অযুগ্মতাৰ ওপৰতেই মাত্ৰা-

নিৰ্ণয় কৰিব লাগিব। সিন্ধু—এই শব্দত 'সিন্' আৰু 'ধু' এই দুটা ধ্বনি। 'সিন্' হসন্ত—যুগ্মধ্বনি (closed syllable)। 'ধু' স্বৰান্ত —অযুগ্মধ্বনি (open syllable)। এই যুগ্মধ্বনি আৰু অযুগ্মধ্বনিৰ পৰস্পৰ সংস্থাপনতেই আমাৰ ছন্দবৈচিত্ৰ্যৰ সৃষ্টি আৰু আমাৰ ছন্দনিৰ্ণয়ৰ মূল ভেটি হ'ব এই দুই ধ্বনিৰ মাত্ৰা-নিৰ্ণয়।

কেইটামান উদাহৰণ লওঁ :—

'যৌৱন | যৌৱন | সৃষ্টিৰ | মৌবন
অনাহুত | জীৱনৰ | অনাহত | গান।'

—দেৱকান্তৰ এই কবিতাফাকি পাঠ কৰোঁতে 'যৌৱন', 'সৃষ্টিৰ' আৰু 'মৌবন' এই শব্দ কেইটা মাজতে ভাঙি উচ্চাৰণ কৰিছোঁ। 'যৌৱন' শব্দটোত দুটা ধ্বনি—'য়ৌ' আৰু 'ৱন্' দুয়োটাই যুগ্ম। সেইদৰে সৃষ্টিৰ শব্দটোতো সৃষ্ + টিৰ এই দুটা যুগ্মধ্বনি। কিন্তু 'অনাহত' শব্দটোত চাৰিটা ধ্বনি—(অ+না+হ+ত) চাৰিওটা অযুগ্ম; জীৱনৰ—৩টা ধ্বনি (জী+ৱ+নৰ্) প্ৰথম দুটা অযুগ্ম, দ্বিতীয়টো যুগ্ম।

আখৰ বা ধ্বনিৰ সংখ্যাৰ তাৰতম্য ঘটিলেও 'যৌৱন' বোলোতে যিমানখিনি সময় লাগিছে, 'জীৱনৰ' বা 'অনাহত' বোলোতেও সিমানখিনি সময়েই লাগিছে। ইয়াত প্ৰত্যেকটো পৰ্বত ৪ মাত্ৰা। মাত্ৰ দ্বিতীয় শাৰীৰ শেষ পৰ্বটো দুই মাত্ৰাৰ অপূৰ্ণ পৰ্ব। যুগ্ম-ধ্বনিত দুইমাত্ৰা আৰু অযুগ্মধ্বনিত একমাত্ৰা স্থাপন কৰিলে প্ৰতি পৰ্বত ৪ মাত্ৰাকৈ পাম। এই ছন্দত এটা নৃত্যশীল ঝঙ্কাৰ আছে। আমাৰ প্ৰাচীন ভটিমা এই জাতৰ ছন্দ :—

"দৰশিত সুন্দৰ গৌৰ কলেৱৰ
যৈচন সুৰ পৰকাশ।"

ইয়াত অৱশ্যে দীৰ্ঘস্বৰত দুই মাত্ৰাকৈ ধৰা হৈছে। ইয়াক মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিৰ ছবি বুলিব পাৰি।

আকৌ দেৱকান্তৰে আন এফাকি কবিতা লওঁ :—

সৃষ্টিৰ মাধুৰী ৰাশি জীৱনৰ মউকোঁহ
আছে দেখি লুকাই তোমাতে ?

...ইয়াৰ 'সৃষ্টিৰ' শব্দটোৰ উচ্চাৰণৰ সৈতে আগৰফাকি কবিতাৰ 'সৃষ্টিৰ' শব্দটো তুলনা কৰক। আগৰটোত আমি 'সৃষ্+টি'ৰ এনেদৰে শব্দটো বিশ্লিষ্টভাৱে উচ্চাৰণ কৰিছোঁ। ইয়াত 'সৃষ্টিৰ' শব্দটো এক থুপতে সঙ্কোচন কৰি উচ্চাৰণ কৰিছোঁ। ইয়াতো দুয়োটাই যুগ্মধ্বনি। কিন্তু যুগ্মধ্বনি এবাৰ সংশ্লিষ্ট আৰু এবাৰ বিশ্লিষ্টভাবে উচ্চাৰণ কৰাৰ বাবে মাত্ৰা নির্ণয় আন প্ৰকাৰৰ হ'ব। সংশ্লিষ্ট যুগ্মধ্বনিৰ একমাত্ৰা বিশ্লিষ্ট যুগ্মধ্বনিৰ দুইমাত্ৰা। শব্দত যুগ্মধ্বনিৰ স্থান অনুসৰি শব্দৰ আদিৰ আৰু মাজৰ যুগ্মধ্বনি সাধাৰণতে সংশ্লিষ্ট, গতিকে একমাত্ৰা ; শব্দৰ শেহৰ যুগ্মধ্বনি বিশ্লিষ্ট, গতিকে দুইমাত্ৰা। অযুগ্মধ্বনি সদায়ে একমাত্ৰা। যুগ্মধ্বনিৰ এই দুই প্ৰকাৰ ব্যৱহাৰৰ বাবে ছান্দসিকসকলে ইয়াৰ নাম দিছে যৌগিক। এই যৌগিক ছন্দৰ ব্যৱহাৰেই নতুন পুৰণি অসমীয়া কবিতাত অতি বেছি। আমাৰ পদ, ছবি লেচাৰি সৰহভাগেই এই জাতৰে ছন্দ। এই ছন্দ অযুগ্মধ্বনিৰ ব্যৱহাৰেৰে গুৰুগম্ভীৰ কৰিব পাৰি :—

> সিদিনাৰ হাঁহিমুখ জীৱন পুৱাৰ
> সিয়ো যেন ছাঁয়াময়া ছবি সপোনৰ।
>
> —নলিনী দেৱী

> অখণ্ড সত্যৰ মূৰ্ত্তি অখণ্ড ভাৰত
> খণ্ডিতা, মূৰ্চ্ছিতা পুনু নহ'বা জাগ্ৰত ?
>
> (বৰকাকতী)

ইমানবোৰ ক'বলগীয়া হ'ল মুক্তক ছন্দৰ কথা ক'বলৈ আহোঁতে। মুক্তক আচলতে ছন্দৰ প্ৰকৃতিগত নাম নহয়। কবিতাৰ পংক্তি (verse) সজোৱাৰ নামহে। যেনেদৰে ছবি, দুলড়ী, লেচাৰিও ছন্দৰ প্ৰকৃতিবাচক নাম নহয় ; ছন্দোবন্ধ অৰ্থাৎ ছন্দ সজোৱাৰহে নাম। Iambic, trochaic-ৰ দৰে ভাগ নহয়। Heroic couplet বা Ottava rimaৰ দৰে ভাগহে। সেইদৰেই সংস্কৃত বৃত্ত আৰু জাতি ছন্দৰ প্ৰকৃতিবাচক নাম—কিন্তু মালিনী,

বিয়োগিনী ছন্দ বৃত্ত ছন্দৰ প্ৰকাৰভেদ। জাতি ছন্দৰো আৰ্য্যা, পজ্মটিকা আদি প্ৰকাৰভেদ আছে।

৮   ৮
হেন দিব্য | উপবন | দেখিলন্ত | ত্ৰিনয়ন

১০
দিব্য কন্যা | তাত এক | আছে

এইটো আমাৰ ছবি ছন্দ। প্ৰকৃতি অনুসাৰে ই চতুৰ্মাত্ৰাপৰ্ব যৌগিক ছন্দ। ইয়াৰ পংক্তিৰ মাত্ৰা-বিভাগ মিল আদি ধৰি চাৰি-মাত্ৰাৰ যৌগিক ছন্দৰ এই বিন্যাসটোৰ নাম ছবি—যেনেকৈ Iambic pentameterৰ চাৰিশৰীয়া ছন্দটোৰ প্ৰথম, তৃতীয়, দ্বিতীয়, চতুৰ্থ, শাৰীৰ মিল হ'লে Elegiac metre নামে পৰিচিত হয়।

সেইদৰেই মুক্তকো একজাতৰ ছন্দসজ্জা মাত্ৰ। ই যৌগিক বা মাত্ৰাবৃত্ত যি কোনো ৰীতিৰে হ'ব পাৰে। ভাবৰ গতিৰ খেও ধৰি ধৰি পংক্তি আৰু চৰণবোৰ অসমানভাবে থকা ছন্দোবন্ধৰ নামেই মুক্তক। পাৰিভাষিকভাবে অসমপংক্তিক, যৌগিক বা মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দ মুক্তক নামে অভিহিত। মিল থকা নথকাৰ মুক্তক ছন্দৰ সৈতে কোনো সম্বন্ধ নাই। কাৰণ ৰবীন্দ্ৰনাথৰ 'বলাকা'ৰ বেছিভাগ কবিতা মুক্তক ছন্দত লেখা। কিন্তু সি মিলযুক্ত মুক্তক। বৰকাকতীৰ 'তাজমহল'ও সমিল মুক্তক। সাম্প্ৰতিক কবিতা মূলতঃ যৌগিক আৰু মাত্ৰাবৃত্ত জাতৰ মুক্তক।

"জীৱনৰ জলছবিখনে। যোৱাটোকে সঁচা বুলি ক'লে"—

এই উদ্ধৃতিৰ সৈতে হুস্বঝুনা বা দিগক্ষৰী ছন্দৰ মিল পালেও পিছলৈ গৈ ইয়াত আৰু দহমাত্ৰাৰ পংক্তি নাই। ভাবৰ গতিবেগে ইয়াৰ পংক্তিবোৰৰ দৈৰ্ঘ্য সমান ৰখা নাই। পৰ্বৰ সাম্য ৰক্ষিত হোৱা নাই।

তেনেকৈয়ে 'হে নৰজাতক' কবিতাংশ মিলহীন দুলড়ীৰ দৰে লাগিলেও পিছলৈ সেই ছন্দসজ্জা থকা নাই :—

সত্তা তোমাৰ জুই আঙনিবে জলে
চকুৰ পানীতো পাপ নাই পাপ নাই
মই মাথো জানো সি যে কি দাৰুণ কিযে নিকৰুণ ক্ষোভৰ উন্মাদনা।

তাৰউপৰি প্ৰচলিত তুলড়ী যৌগিক ৰীতৰ ছন্দ। এই ছন্দ মাত্ৰাবৃত্ত। ইয়াৰ যুগ্মধ্বনি আটাইবোৰেই বিশ্লিষ্ট।

স্বৰবৃত্ত ছন্দত মুক্তকৰ পৰীক্ষা অতি কম হৈছে। শ্ৰীকমলেশ্বৰ চলিহাৰ 'ছন্দিতা'ৰ অন্তৰ্গত 'চিলা'ত স্বৰবৃত্ত ছন্দৰ সমিল মুক্তকৰ উদাহৰণ পাওঁ।

শান্তি নেপায় চিৰ নতুন পুষ্পচক্ৰৰ পথে
একেই বস্তু ঘটে।

আবৃত্তি কৰিবলগীয়া হ'লে 'বৰফুকনৰ গীতো' সমিল মুক্তক ঃ—
জবাৰ কোমল জিম্
বগী বগী ছোৱালীবিলাক তোমালোকক দিম।

তেনেহলে সাম্প্ৰতিক কবিতাত ঘাইকৈ যৌগিক আৰু মাত্ৰাবৃত্ত জাতৰ মিলহীন মুক্তকৰ ব্যৱহাৰ দেখিবলৈ পাওঁ। বহুতো কবিতাৰ ছন্দ একপ্ৰকাৰ ভঙা অমিত্ৰাক্ষৰ ছন্দ—যি ছন্দ সচৰাচৰ পৌৰাণিক নাটকৰ বচনত ব্যৱহাৰ হয়; অৱশ্যে ইয়াৰো মূল ছন্দৰীতি যৌগিক।

জালত পৰিলে বাঘ
কোনে কৰে মুক্তিৰ বিচাৰ ?
অধম ৰাক্ষস, পৰিত্ৰাণ নাই আজি তোৰ—
—মেঘনাদ বধ, চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা

সোণৰ অসম মোৰ
মানে আহি কৰিলে শ্মশান ;
সিদ্দিনাও নোৱাৰিলে এৰি যাব অসমৰ
চাৰিসীমা পাৰ হৈ অসম সন্তান—
- এম. ইব্ৰাহীম আলি।

আৰু অৱশ্যে গদ্যছন্দৰ পৰীক্ষাও লগে লগে চলিব লাগিছে। বহুতো পাঠক-সমালোচকে এই আটাইবোৰকে সাঙুৰি মুক্তক নামৰ এটা বায়বীয় ধাৰণাৰ সৃষ্টি কৰিছে। হেম বৰুৱাৰ কবিতাত নিয়মিত লয় নাই, যিহেতু মুক্তক ছন্দত নেলেখে। তেওঁ গদ্যত লেখে। আকৌ নৱকান্ত, হৰি বৰকাকতিৰ কবিতাত প্ৰায়ে লয় পোৱা যায়, কাৰণ তেওঁলোকৰ বেছিভাগ কবিতা মাত্ৰাবৃত্ত আৰু যৌগিক ছন্দৰ মুক্তক ছন্দোবন্ধত সজোৱা। এই পাৰ্থক্যবোৰ অনুধাবন নকৰি জোনাকী পকুৱাৰ ওচৰত মৌ আৰু মৌমাখিৰ ওচৰত পোহৰ বিচাৰিলে দাতা আৰু গ্ৰহীতা দুয়ো ব্যৰ্থ হবলৈ বাধ্য।

গদ্যছন্দত লেখা সাম্প্ৰতিক কবিতাবোৰে হয়তো দুৰৰাৰ কথা-কবিতাৰ মৰ্যাদা পাবলৈ কিছু সময় লাগিব। অথবা ই এটা অপচেষ্টাও হ'ব পাৰে। কিন্তু মুক্তক ছন্দৰ কবিতাবোৰ আমি নুবুজাৰ বা ভাল নোপোৱাৰ কাৰণ অন্য, সিহঁতৰ ছন্দহীনতা নহয়। বিষয়বস্তুৰ কথা কোৱা আমাৰ বাবে অনধিকাৰ চৰ্চা—কিন্তু ছন্দৰ ফালৰপৰা দুৰৰা, দেৱকান্ত, বৰকাকতীৰ সৈতে এই ছন্দবোৰৰ কোনো মৌলিক পাৰ্থক্য নাই বুলিয়ে আমাৰ ধাৰণা। অসমীয়া অসমীয়া ছন্দৰীতিৰ পদ্ধতিকেই অলপ সালসলনিকৈ যুগৰ উপযোগী কৰি ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ এই কবিসকলে প্ৰয়াস পাইছে। অৱশ্যে কোনো কৱিয়ে ছন্দশাস্ত্ৰ অধ্যয়ন কৰি কাব্য ৰচনা নকৰে। মাতৃভাষা ব্যৱহাৰ কৰাৰ আগতে কোনো মানুহেই ব্যাকৰণৰ সূত্ৰবোৰ মুখস্থ কৰি নলয়। কবিতা মাতৃভাষাৰ দৰেই কবিৰ অস্তিত্বৰ সৈতে জড়িত, গতিকে কাব্যত ৰসসৃষ্টি মুখ্য, ছন্দ গৌণ !

এই কবিতাৰ ভৱিষ্যত সম্পৰ্কে এজন পণ্ডিতে মতপ্ৰকাশ কৰিছিল যে "ইয়াৰ স্বাভাৱিক মৃত্যু ঘটিব।" ("It will die its natural death") তাৰ লগে লগে এইটোও স্বীকাৰ্য যে ইয়াৰ জন্ম কাহিনীও স্বাভাৱিক !

---

* এই আলোচনাত ব্যৱহৃত ছন্দ সম্বন্ধীয় পাৰিভাষিক শব্দসমূহ—ঘাইকৈ প্ৰকৃতি অনুসৰি বিভক্ত ছন্দৰ প্ৰকাৰবোৰৰ নাম (মাত্ৰাবৃত্ত, যৌগিক আৰু স্বৰবৃত্ত) বিশ্বভাৰতীৰ ৰবীন্দ্ৰ অধ্যাপক শ্ৰীযুত প্ৰবোধ সেনৰ মতানুযায়ী গ্ৰহণ কৰা হৈছে।

পৰিশিষ্ট (খ)

অমিতাক্ষৰ, মুক্তক আৰু কথাছন্দ

সাহিত্য আৰু সঙ্গীতৰ ইতিহাস চৰ্চা কৰোঁতাসকলে কয় যে এই দুই সুকুমাৰ কলা জন্মমুহূৰ্তত অভেদাত্মা আছিল। কবিতা আৰু সঙ্গীত—দুয়োৰে উৎস একেটাই, বস্তুতঃ সভ্যতাৰ আদি যুগত দুয়ো অভিন্ন আছিল। স্বৰবিন্যাস আৰু যতিস্থাপন অৰ্থাৎ সুৰ আৰু ছন্দ এই দুটা বস্তুৰেই কবিতা আৰু সঙ্গীতৰ প্ৰাণ। সেই কাৰণেই পৃথিৱীৰ বহুতো সাহিত্যত কবিতা এতিয়াও গীত হয়। আজি-কালিৰ অৰ্থত আবৃত্তিয়ে সম্পূৰ্ণ স্বীকৃতি এতিয়াও পোৱা নাই।

কবিতাৰ ছন্দৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিবলৈ হলে আমি প্ৰথমে সঙ্গীতৰ লয় আৰু কবিতাৰ লয়ৰ পাৰ্থক্যটো স্বীকাৰ কৰি নললে উপায় নাই। গীতি কবিতা (Lyric) আৰু গীত (Song)ৰ যেনে পাৰ্থক্য এই দুই লয়ৰ মাজতো তেনে। অতীতত বীণাজাতীয় যন্ত্ৰবিশেষৰ লগত গীত হোৱাৰ বাবে লীৰিক নাম পালেও এতিয়া শ্বেলীৰ পচোৱা বতাহলৈ লেখা লীৰিকটোৰ লগত কোনেও ভায়োলিন ছোলো বজোৱাৰ কথা নেভাবে। তেনেকৈয়ে অতি নিয়মিত লয়যুক্ত কবিতা এটি পাঠ কৰিবৰ সময়তো তবলাজাতীয় লয়-বিশ্লেষক যন্ত্ৰ ব্যৱহাৰ কৰা নহয়।

সঙ্গীতৰ খোলাটোৰপৰা ওলাই অহাৰ লগে লগেই কবিতাই মানুহৰ কণ্ঠস্বৰৰ বাহিৰে আন স্বীকাৰ নকৰা হ'ল। উচ্চাৰিত শব্দসমূহৰ মাজৰ বিৰাম, কণ্ঠস্বৰৰ তীব্ৰতা আৰু মৃদুতাৰ বাহিৰে আন প্ৰকাৰৰ লয় বিভাগো অবাঞ্ছনীয় হৈ উঠিল। মানুহৰ কণ্ঠস্বৰে প্ৰকাশ কৰা ভাব, অনুভূতি বা আবেগ হ'ল কবিতাৰ অৱলম্বন। সঙ্গীতৰ স্বৰ আভিধানিক অৰ্থত অৰ্থ বা বস্তুনিৰপেক্ষ হ'ব পাৰে—চেতাবৰ গুঞ্জৰণৰ কোনো আভিধানিক অৰ্থ নাই। আভিধানিক অৰ্থই কবিতাৰ মুখ্য উদ্দেশ্য নহলেও, অৰ্থসংযুক্ত শব্দ নহলে

কবিতা হব নোৱাৰে। আন হাতে আকৌ উচ্চাৰিত স্বৰসমূহ আৰু তাৰ মাজৰ বিৰামে এটি সুষমাৰ সৃষ্টি নকৰিলেও সি কবিতা হব নোৱাৰে। এই সুষমাই ছন্দ। ই যে নাৰীদেহৰ লাৱণ্য—জীৱবিদ্যা আৰু ৰসায়নৰ শাস্ত্ৰৰ বীক্ষণাগাৰত জীৱকোষ বিশ্লেষণ কৰি ইয়াক পাব নোৱাৰি।

ৰূপৰ ফালৰপৰা বিচাৰ কৰিলে ছন্দযুক্ত বাক্যই কাব্য; কিন্তু ৰূপ আৰু বস্তুৰ সম্বন্ধ ইমান ওতঃপ্ৰোত যে দুয়োটা বেলেগে বিচাৰ কৰাটো প্ৰায় অসম্ভৱ।

কবিতাৰ ছন্দোবিশ্লেষ দৰাচলতে ব্যাকৰণৰ বাক্য বিশ্লেষণ-জাতীয় অথবা ধ্বনি বিজ্ঞানৰ শাৰীৰ; সঙ্গীতৰ তাল বিশ্লেষণৰ দৰে নহয়। আমি কথা কওঁতে ওষ্ঠ্য নে তালব্য কি বৰ্ণ ব্যৱহাৰ কৰিছোঁ বা এইটো কৰ্ত্তা, সেইটো অপাদানে পঞ্চমী—এনে ধৰণৰ কথাবোৰ আমাৰ স্মৃতিৰ বা বোধশক্তিৰ কোনোবাখিনিতে থাকিলেও সি ভুমুকি মাৰিও নেযায়। সেইদৰেই কবিতাৰ ক্ষেত্ৰতো ক'ত যতি, কোনখিনিত অনুযতি, লঘুস্বৰ নে গুৰুস্বৰ—এইবোৰ গোটেই কবিতাটোৰ মূলগত ঐক্য আৰু সুষমাই পৰিচালিত কৰি লৈ যায়। কলেজত scan কৰিবৰ সময়ত আমি যিদৰে ইংৰাজী কবিতাবোৰ ভাঙো—সেইদৰে পঢ়িলে প্ৰমেথিয়ুছ আনবাউণ্ডে হাস্যৰসৰ হে যোগান ধৰিব। ভোলানাথ দাসৰ "সীতা হৰণ"'ৰ এষাৰি কথা লওক :—

> ৰাত্ৰিচৰচয় বিনে | আৰু যত প্ৰাণী
> জগতে ৰজনী যোগে | সুখদ বিশ্ৰাম
> লভিছে শয়নে শুই | চিন্তা পৰিহৰি।

ইয়াৰ অৰ্থৰ ফালে আওকাণ কৰি যদি ছন্দ বিশ্লেষ কৰে, দেখিব ইয়াৰ প্ৰত্যেক শাৰীত ৮+৬ বিভাগেৰে ১৪ মাত্ৰাকৈ আছে; মিলহীন পদছন্দ অৰ্থাৎ অমিতাক্ষৰ ছন্দ। কিন্তু দ্বিতীয় শাৰীৰ জগতে বোলোতে এটা ভাবৰ বিৰাম আহি যতি পৰিছে। এইটো আওকাণ কৰিলে লয়ৰ ফালৰপৰা একো হানি নহয়, কিন্তু ভাবৰ

হানি হয় ; কাব্যাংশৰ বাচ্য পৰিস্ফুট হৈ নুঠে—অৰ্থাৎ ইয়াৰ মূলগত সুষমা নষ্ট হয়।

প্ৰচলিত ছন্দসজ্জাত সজ্জিত কবিতাবোৰৰ আবৃত্তিত আমি লক্ষ্য কৰোঁ যে—যদিও কবিতাৰ লয় মোটামুটিভাবে ভাব আৰু অৰ্থক আশ্ৰয় কৰিয়েই থাকে তথাপি নিয়মিত লয়বোৰে বহুতো ক্ষেত্ৰত ভাবৰ ফালৰপৰা অপ্ৰয়োজনীয় ঠাইত যতি স্থাপন কৰি ভাব বা অৰ্থ ব্যাহত কৰে।

আমাৰ অৰ্ধশিক্ষিত ভকতজনে পঢ়া কীৰ্তনলৈ মনত পেলাওকঃ—

শুনিয়োক | সৰ্ব্বজন | কৃষ্ণৰচ | ৰিত
আতপৰ | আন পুণ্য | নাহিকেক | লিত ॥

পদ নামৰ ছন্দসজ্জাৰ চাৰি মাত্ৰাৰ পৰ্বত (foot) ভাগ হোৱাৰ এটা লক্ষণ বিদ্যমান, যিটো এই ভকতসকলৰ আবৃত্তিত ধৰা দিয়ে ; কিন্তু ই চৰম অৱস্থা পায়গৈ যেতিয়া তেওঁ পঢ়ে—

স্বৰ্ণৰ | যত লোহা | জলে তিনি শৃঙ্গে |
(স্বৰ্ণ ৰজত লোহা জ্বলে তিনি শৃঙ্গে)

আৰু তাৰ অৰ্থ কৰে সোণৰ যিমান লোহা ইত্যাদি।

কিন্তু গোটেই শাৰীটোৰ দৈৰ্ঘ্যটো মাত্ৰাৰ বাবে যিখিনি সময় লাগে সেইখিনি ঠিক ৰাখি প্ৰত্যেকটো শব্দৰ সঠিক উচ্চাৰণো সম্ভৱ। কেৱলমাত্ৰ ধ্বনিগত লয়কে মানি (metrical beat) চলিলে কবিতা আৰু সঙ্গীতৰ লয়ৰ মূলগত পাৰ্থক্যটো অস্বীকাৰ কৰা হয়, অৰ্থাৎ সভ্যতাৰ বুৰঞ্জীৰ এটা তলৰ অধ্যায়লৈ নামি যোৱা হয়।

সঙ্গীতৰ লয় কেৱল স্বৰবিন্যাসৰ ওপৰত—কবিতাৰ লয়ৰ ভিত্তি স্বৰ আৰু অৰ্থ বা ভাব বা বাচ্যত। অৰ্থাৎ ভাব অনুসৰি যতি স্থাপন কৰিলেও বাক্যত যি ধ্বনিগত সুষমা থাকে সিয়েই কবিতাৰ ছন্দ। সঙ্গীতৰ ক্ষেত্ৰত মূলগত সুষমাটো লয়তেই, অৰ্থাৎ নিয়মিত যতি সংস্থাপনতে থাকে ; কবিতাত থাকে বাণীত। মানসচিত্ৰ-বাদী (Imagist) সকলৰ মতে কবলৈ হ'লে কবিতাৰ অৱলম্বন

সঙ্গীতময় বাণী (musical phrase), সাঙ্গীতিক তাল (musical beat) নহয়। এই কাৰণেই কবিতা পাঠৰ সময়ত তালে তালে মূৰ জোকাৰি বাহবা দিবলৈ নেপাই ক্ষুণ্ণ হোৱা লোকসকলে বড়ে গোলাম আলিৰ খেয়াল শুনাৰ বাহিৰে আন উপায় নাই ; কাৰণ কবিতাত লয়ৰ অতীত বাচ্য থাকে। সেই দৰেই মাত্ৰ গধুৰ ভাব বিচৰাসকলে ৰাধাকৃষ্ণণৰ গ্ৰন্থ অধ্যয়ন কৰাৰ পিচত চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালাৰ কবিতা লঘু পাবলৈ বাধ্য ; কাৰণ কবিতাত বাচ্যৰ অতীত লয় থাকে। এই বিৰোধেই (paradox) কবিতাৰ ৰহস্য।

বাচ্যহীন শব্দেৰে যিজনে সুৰ বিচাৰে তেওঁ তুৰবাৰ কবিতাৰ কাৰুণ্য অনুভৱ কৰিলেও তাত পূৰবীৰ কোমল ঋষভ বিচাৰি নেপাব ; কাৰণ দৰ্শন, সঙ্গীত আৰু অভিধান—তিনিওকে গ্ৰহণ কৰিও কবিতা স্বে মহিম্নি প্ৰতিষ্ঠিত।

লয় সম্বন্ধে এই মূলগত পাৰ্থক্যটো স্বীকাৰ কৰিয়েই আমি অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দোবিন্যাস আলোচনা কৰিব লাগিব। সংস্কৃতৰ নাতিনী ছোৱালী হৈয়ো যেনেকৈ সংস্কৃতৰ ব্যাকৰণৰ পদ্ধতি সম্পূৰ্ণকৈ নেমানে, তেনেকৈয়ে অসমীয়া ছন্দোবিন্যাসতো সংস্কৃত ছন্দ-প্ৰকৰণ প্ৰয়োগ কৰা টান। ছন্দ সম্পৰ্কীয় দুই এটা পাঠ্য-পুথিৰ অধ্যায়ে সেই কাৰণেই কোনো বিজ্ঞানসম্মত ভিত্তি তৈয়াৰ কৰিব পৰা নাই। সংস্কৃতৰ অক্ষৰ অসমীয়াত আখৰ হ'লেও—আমি যাক আখৰ বোলোঁ তাক সংস্কৃতত বৰ্ণহে বোলে। সংস্কৃত ছন্দঃশাস্ত্ৰৰ অক্ষৰ সেইবাবে আখৰ (letter) বুলি অনুবাদ নকৰি ধ্বনি (syllable) বোলাই সঙ্গত। কিন্তু সংস্কৃতত অক্ষৰ শব্দ আধুনিক syllableৰ সৈতে সমমূল্যৰ।

ছান্দসিকসকলে ভাৰতীয় ছন্দসমূহৰ বিন্যাস মাত্ৰানুযায়ী হয় বুলি বৈজ্ঞানিকভাবে ব্যাখ্যা কৰিছে। অৰ্থাৎ অক্ষৰ বা ধ্বনি বা syllable উচ্চাৰণ কৰোঁতে যি সময় লাগে সিয়েই মাত্ৰাৰ ভেটি। ইউৰোপীয় সৰহভাগ সাহিত্যৰ ছন্দৰ ভেটি ধ্বনি (syllable) আৰু প্ৰস্বৰ (accent)। গতিকে ইংৰাজী ছন্দঃশাস্ত্ৰৰ জ্ঞানেও আমাক

বৰ বেছি সহায় নকৰে। আনহাতে আকৌ আমাৰ ছন্দোৰীতি সংস্কৃতৰ দৰে মাত্ৰাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত হ'লেও সংস্কৃৰ ছন্দ-প্ৰকৰণ আমি ব্যৱহাৰ কৰিব নোৱাৰোঁ। কাৰণ, সংস্কৃতৰ উচ্চাৰণ পদ্ধতিত স্বৰৰ হ্ৰস্ব-দীৰ্ঘানুসাৰে মাত্ৰা নিৰ্দিষ্ট। আমাৰ উচ্চাৰণত হ্ৰস্ব-দীৰ্ঘ স্বৰৰ পাৰ্থক্য নাই। অসমীয়া উচ্চাৰণ পদ্ধতিৰ কি নীতিক আশ্ৰয় কৰি আমাৰ মাত্ৰা নিৰ্ণীত হ'ব তাৰ বৈজ্ঞানিক বিজ্ঞ-বিচাৰ ভালকৈ হোৱা নাই, যেনেদৰে ফৰাচী সাহিত্যত হৈছে। তাত পণ্ডিতসকলে বীক্ষণাগাৰত বিভিন্ন উচ্চাৰণ-পদ্ধতি ৰেকৰ্ড কৰি লৈ সেই ৰীতি আবিষ্কাৰ কৰাৰ প্ৰয়াস পাইছে। ইমান বৈজ্ঞানিক সূক্ষ্মতা সকলো ক্ষেত্ৰত প্ৰয়োজনীয় নহবও পাৰে। আমি মোটামুটিভাৱে অসমীয়া কাব্যত কলা বা মাত্ৰা (mora) নিৰ্ণয়ৰ এটি ৰীতি মানি আলোচনা কৰিব লাগিব।

প্ৰাচীন অৰ্বাচীন আমাৰ প্ৰায় সকলো কবিতাৰ ছন্দোৰীতিৰ মূল উলিয়াবলৈ চেষ্টা কৰিলে আমাৰ চকুত পৰে, দুটা ঘাই ৰীতি আমাৰ ছন্দ-প্ৰকৰণত প্ৰচলিত। এটা উদাহৰণ লওঁ :—

স্বৰ্গৰ অপ্সৰী আৰু। মৰতৰ নৰ

এইটো পদ নামৰ ছন্দসজ্জাৰ এটা শাৰী। ইয়াক উচ্চাৰণ কৰোঁতে আমাৰ কণ্ঠস্বৰৰ গতি প্ৰায় একেটা উচ্চতাতে থাকি এটি সাৱলীলতাৰ সৃষ্টি কৰে।

ইয়াকে অলপ সলাই লৈ চাওঁ—

স্বৰ্গৰ অপ্সৰী। মৰ্ত্ত্যৰ নৰ

এই কথাফাঁকিত আমি স্বৰ্গৰ, অপ্সৰী আৰু মৰ্ত্ত্যৰ এই শব্দ-কেইটা ভাঙি উচ্চাৰণ কৰিলে, অৰ্থাৎ

স্বৰ্ গৰ্ অপ্ চৰী মৰ্ ত্যৰ্ নৰ্

এনেভাৱে পঢ়িলে কণ্ঠস্বৰত এটা থমকি থমকি যোৱা নৃত্যৰ লহৰ আনি দিয়ে।

শব্দৰ উচ্চাৰণৰ এই পাৰ্থক্যটোৱে আমাৰ কবিতাসমূহৰ দুটা ছন্দোৰীতি সৃষ্টি কৰিছে। ছান্দসিকসকলে প্ৰথমটোৰ নাম থৈছে

যৌগিক ; দ্বিতীয়টো মাত্ৰাবৃত্ত। মাত্ৰাবৃত্ত মূলতঃ সংস্কৃত ৰীতি। যৌগিক আমাৰ দেশজ।

আৰু এক প্ৰকাৰ ছন্দোবিন্যাস অসমীয়াত লক্ষ্য কৰিব পাৰি। বঙ্গদেশত ছড়াৰ ছন্দ নামৰ এই লোক-কবিতাৰ ছন্দক বোধকৰোঁ দ্বিজেন্দ্ৰলাল ৰায় আৰু ৰবীন্দ্ৰনাথে প্ৰথম সাহিত্যিক মৰ্যাদা দিয়ে। আমাৰ লোক-কবিতাত এই ৰীতি প্ৰচলিত আছেনে নাই নেজানো। আমাৰ লোক-কবিতাত সাধাৰণতে তুলড়ী জাতীয় ছন্দসজ্জা। শ্ৰীযুত ডিম্বেশ্বৰ নেওগৰ ধেমেলীয়া কবিতা এটিৰপৰা ইয়াৰ উদাহৰণ দিওঁ :—

পুৰণি থেকেৰাৰ চোক বেছি পুৰণি মিতিৰৰ বেছি এঠা।
পুৰণি ছাতিৰ বিয়োগতো পাইছোঁ মনত অতি বেথা ॥

ইয়াত আমাৰ উচ্চাৰণ-পদ্ধতি অতি স্থিতিস্থাপক কৰি একোটা পৰ্বত শব্দবোৰ কোঁচ খুৱাই আৰু আন একোটাত আকৌ টানি দীঘলীয়াকৈ মাতি ছন্দৰ সাম্য ৰাখিবলগীয়া হয় ঃ

"পুৰণি থেকেৰাৰ" বুলি থুপতে কৈ "চো-ক বেছি" বুলি অলপ টানি নললে ছন্দৰ সাম্য নেথাকে। এই ৰীতিক ছান্দসিকসকলে স্বৰবৃত্ত নাম দিছে।

আধুনিক অসমীয়া ছন্দ-প্ৰকৰণত এই তিনি প্ৰকাৰৰ ছন্দোৰীতি ব্যৱহৃত হয়। যৌগিক ছন্দই প্ৰধান। এই যৌগিক ছন্দোৰীতিকে আশ্ৰয় কৰি পদ, ছবি ইত্যাদি ছন্দসজ্জাবোৰৰ সৃষ্টি। যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰা, গণেশ গগৈ আদিৰ শতকৰা নব্বই ভাগ কবিতাই এই ছন্দোৰীতিকে অৱলম্বন কৰি বিভিন্ন ছন্দসজ্জাত দেখা দিয়ে। তৎসম শব্দৰ ব্যৱহাৰ বেছি হৈ অহাৰ লগে মাত্ৰাবৃত্ত ৰীতিও চলি আহিল। স্বৰবৃত্ত ঘাইকৈ ধেমেলীয়া কবিতাৰে বাহন। এই তিনি জাতিৰ ছন্দৰ স্বীকৃতিয়ে আমাক অমিতাক্ষৰ আৰু মুক্তক ছন্দৰ আলোচনাত সহায় কৰিব।

প্ৰথমৰ "সীতাহৰণ কাব্য"ৰ উদ্ধৃতিৰে অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ স্বৰূপৰ বিষয়ে কিছু আভাস দিয়া হৈছে। অমিতাক্ষৰ ছন্দ মুক্তক ছন্দৰ

ধৰ্মগুৰু। ভাব অনুসৰি যতি স্থাপন—অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ এই নীতিকে আশ্ৰয় কৰি মুক্তক ছন্দ গঢ়ি উঠিছে। অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ স্বৰূপ কি? দুটা শাৰীৰ শেষৰ আখৰবোৰৰ মিল নথকাটোৱেই অমিতাক্ষৰৰ আচল বৈশিষ্ট্য নহয়। অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ মূল বৈশিষ্ট্য হ'ল প্ৰৱহমানতা। অতীতৰ কাব্যত পংক্তিৰ বিৰামতেই ভাবৰো বিৰাম:

নোমাল নিচেই সৰু বিৰলি কণিক,
বৰ ভাল পাওঁ মই মাকতো অধিক ॥

অ'ত ত'ত ছেগা-চোৰোকাকৈ অৱশ্যে প্ৰৱহমানতাৰ আভাস নোপোৱা নহয়:

জয় জয় যাদৱ দৈত্য পৰাভৱ
কাৰী মাধৱ—

ইয়াত 'দৈত্য পৰাভৱ'ৰ পিচত লয়ৰ ফালৰপৰা যতি পৰিলেও ভাবৰ বিৰাম হোৱা নাই, 'দৈত্য পৰাভৱকাৰী মাধৱ' বুলি কোৱাৰ পিচতহে ভাবৰ বিৰতি হৈছে।

প্ৰৱহমানতাৰ ব্যৱহাৰেই অমিতাক্ষৰ ছন্দসজ্জাৰ প্ৰাণ। প্ৰৱহমানতাৰ অভাবে একপ্ৰকাৰ অমিলিতান্ত পদৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰে, কিন্তু তাত অমিতাক্ষৰৰ স্থিতিস্থাপকতা নেথাকে। পদ নামৰ ছন্দসজ্জাৰ প্ৰৱহমান ৰূপেই অমিতাক্ষৰ। মুক্তক ছন্দতকৈ অমিতাক্ষৰৰ গণ্ডী সংকীৰ্ণ। মাত্ৰাবৃত্ত, যৌগিক আৰু স্বৰবৃত্ত—তিনিও প্ৰকাৰৰে ছন্দই মুক্তক ৰূপ ধাৰণ কৰিব পাৰে। কিন্তু অমিতাক্ষৰ ছন্দই কেৱল মাত্ৰ যৌগিক ৰীতিৰ পদ নামৰ ছন্দসজ্জাকেহে আশ্ৰয় কৰে। Iambic Pentameter নহলে Blank verse নহয়; সেইদৰেই ১৪ মাত্ৰাৰ শাৰী (পদ) নহলে অমিতাক্ষৰ নহয়।

আমাৰ নাটকবোৰত, ঘাইকৈ পৌৰাণিক নাটকসমূহৰ বচন-বোৰত একপ্ৰকাৰ ছন্দৰ ব্যৱহাৰ দেখা যায়। ই আচলতে অমিতাক্ষৰ ছন্দৰে অলপ পৰিবৰ্তিত ৰূপ। পদজাতীয় ছন্দত যি ৮ আৰু ৬ মাত্ৰাৰ ব্যৱহাৰ হয় ইয়াতো তেনেকৈ ৮ বা ৬ মাত্ৰাৰ

পিচতে যতি পৰে, ইয়াত দৰাচলতে অমিতাক্ষৰৰ শাৰীবোৰৰ দুই এটা পৰ্ব উহ্য থাকে। মাৰ্লোৰ Blank verse আহি ছেক্স্‌পীয়েৰৰ হাতত এই ৰূপ ধাৰণ কৰিছিল। ইয়াক ভঙা অমিতাক্ষৰ ছন্দও বুলিব পাৰি, অথবা একজাতীয় মুক্তকো বুলিব পাৰি। ই কেৱল মাত্ৰ যৌগিক ৰীতিকেই মানি চলে। ইয়াৰ পৰ্ব-বিভাগ পদৰ দৰে বাবে ই অমিতাক্ষৰ আৰু ভাব-সংহত শাৰীবোৰ অসমান ভাবে সজোৱা কাৰণে মুক্তক।

মুক্তক ছন্দ শব্দটো ইমান পৰে ব্যাখ্যা নকৰাকৈয়ে ব্যৱহাৰ কৰি আহিছোঁ। মুক্তক দৰাচলতে ছন্দৰ প্ৰকৃতিবাচক নাম নহয়; লেচাৰি, দুলড়ী জাতীয় ছন্দসজ্জাৰ হে নাম। মুক্তক ছন্দৰ ধৰ্মগুৰু হ'ল অমিতাক্ষৰ ছন্দ। অমিতাক্ষৰ ছন্দৰ মূল বৈশিষ্ট্য হ'ল প্ৰৱহ-মানতা আৰু প্ৰৱহমানতাৰ কাৰণ হ'ল ভাব অনুসৰি যতি স্থাপন। **ভাব অনুসৰি যতি স্থাপন** এই ধাৰণাটোৱেই মুক্তক ছন্দৰ বীজমন্ত্ৰ। অতীতৰ কাব্যৰচনা ৰীতিত পংক্তিৰ যতিতেই একোটা ভাবৰো বিৰাম হয়। অমিতাক্ষৰে তাক নিৰ্দিষ্ট গণ্ডীৰ ভিতৰত স্বাধীনতা দিলে। মুক্তক ৰীতিয়ে তাক আৰু শিথিল কৰি ভাবৰ অনুগামী কৰি বিচিত্ৰ কৰি তুলিবলৈ প্ৰয়াস পালে। অন্ত্যানুপ্ৰাস বা মিলৰ সমস্যা ইয়ালৈ ননাই ভাল—কাৰণ মুক্তক ৰীতিতো মিলৰ ব্যৱহাৰ কৰাত কোনো আপত্তি নাই। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ 'বলাকা'ৰ সৰহভাগ কবিতা মিলযুক্ত মুক্তক। ৰত্নকান্ত বৰকাকতী আৰু কমলেশ্বৰ চলিহাৰ বহুতো কবিতাৰ ছন্দ মিলযুক্ত মুক্তক।

দৰাচলতে মুক্তক এটি অত্যন্ত স্থিতিস্থাপক ছন্দসজ্জা। পাৰি-ভাষিকভাৱে কবলৈ হ'লে যি কোনো ছন্দোৰীতিৰে অসমপংক্তিক ছন্দোবিন্যাসৰ নাম মুক্তক। কিন্তু ইয়াৰ সৈতে আন একপ্ৰকাৰৰ ৰচনা-পদ্ধতিৰ বহুতে সানমিহলি কৰি পেলোৱা দেখা যায়। সেই ৰচনা-পদ্ধতিক এই নিবন্ধত কথাছন্দ বুলি অভিহিত কৰা হব।

ইমান পৰে যি ছন্দৰ কথা কৈ অহা হ'ল তাৰ লয় মোটামুটি-ভাবে নিৰ্ধাৰিত; অৰ্থাৎ সি পদ্য, গদ্য নহয়। আৰু একশ্ৰেণীৰ

কবিতা দেখা দিলেহি পশ্চিমৰপৰা—যাক আমাৰ প্ৰচলিত ছন্দৰ ধাৰণাৰে বিচাৰ কৰিব নোৱাৰি। ই কথা-কবিতা নামেৰে স্বীকৃত হৈ ক্ৰমে নিজৰ অন্তৰ্নিহিত শক্তি আৰু নীতি নিজেই আবিষ্কাৰ কৰি গদ্য ছন্দ বা **স্পন্দিত গদ্য** নামেৰে পৰিচিত হৈছে। সাধাৰণ গদ্যৰচনা আৰু কবিতাৰ বাহিৰৰ ফালটো বাদ দি যদি আমি অন্তৰ্নিহিত শক্তিৰ ফালৰপৰা বিবেচনা কৰোঁ, তেতিয়া দেখিম ইয়াৰ উদ্দেশ্য বা শক্তি কবিতাৰ দৰেহে। অৰ্থাৎ প্ৰবন্ধ নিবন্ধৰ দৰে ইয়াৰ আবেদন মস্তিষ্কলৈ নহয়—অনুভূতিলৈহে। ই দৰাচলতে ছদ্মবেশী কবিতা। ছদ্মবেশী হোৱা কাৰণেই সম্ভৱতঃ এই জাতীয় কবিতাৰ আবেদন সৰ্বতোমুখী নহয়—কিন্তু অতি সূক্ষ্ম। নিজৰ জীয়াৰীজনী আনৰ ঘৰৰ বোৱাৰী স্বৰূপে দেখিলে যি বেদনা আৰু হৰ্ষ অনুভূত হয়—ইয়াৰ আবেদনো তেনেকুৱা।

এই গদ্য ছন্দও দৰাচলতে সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত নথকা নহয়। সংস্কৃত ছান্দসিকসকলেও বৃত্তগন্ধি বুলি এক শ্ৰেণীৰ ৰচনাক স্বীকৃতি দিছে। ভট্টদেৱৰ গদ্যয়ো মাজে মাজে ভাবাবেগেৰে উন্নীত হৈ স্পন্দিত গদ্যৰ সোৱাদ দিয়ে ঃ

"যাতো লক্ষ্মীৰ নিবাস বক্ষস্থল। চক্ষুৰ পানপাত্ৰ মুখ। লোক-পালৰ আশ্ৰয় বাহু। ভক্ত ভ্ৰমৰৰ পাদপদ্ম আশ্ৰয়। উপৰত ধৱল ছত্ৰ; দুইপাশে শুক্ল চামৰ, পুষ্প বৃষ্টি, গীত বস্ত্ৰ; বনমালায়ে পথত কৃষ্ণক প্ৰকাশিলা; যদি মেঘৰ উপৰে সূৰ্য, দুই পাৰ্শ্বে চন্দ্ৰ, সৰ্বতো নক্ষত্ৰ, মধ্যে দুই ইন্দ্ৰ ধনু, স্থিৰ বিদ্যুত হয় তেবে কৃষ্ণৰ শৰীৰৰ উপমা নাই।"

এই অলঙ্কাৰবহুল বাক্যটিয়ে ছন্দৰ বিজুলী একোচাটি মাৰি আকৌ গদ্যলৈ নামি আহে। অথবা এই কবিতাটিক যেন গদ্যৰ ছদ্মবেশহে পিন্ধাই থোৱা আছে। যদি এই পদ্ধতিক তেখেত-সকলে 'কথাবন্ধ' নুবুলি কথাছন্দ বুলিলেহেঁতেন!

বৰ্তমান সাহিত্যত গদ্যছন্দৰ ইতিহাসৰ পাতনি নেমেলি মুঠতে এই আষাৰ কথা কৈ থলেই হব কিজানি যে এই সূক্ষ্ম ৰচনাৰীতিৰ

অসাৰ্থক প্ৰয়োগ বহুত ক্ষেত্ৰত হলেও ইয়াৰ অন্তৰ্নিহিত শক্তি অনস্বীকাৰ্য। আৰু অসাৰ্থক সৃষ্টিৰ উদাহৰণেৰে কৰা কাব্য-জিজ্ঞাসা সমালোচকৰো কলঙ্ক।

আমাৰ সাধাৰণ কথা-বতৰাৰ মাজতো যি স্বচ্ছন্দ ছন্দ প্ৰচ্ছন্ন হৈ থাকে, যাৰ যতি নিৰ্ণয় কৰে আমাৰ ভাবাবেগে আৰু যাৰ সুৰৰ আভাস পোৱা যায় আমাৰ কণ্ঠস্বৰৰ উত্থান-পতনত—সেই ছন্দ আৰু সুৰৰ সূক্ষ্মতা স্পন্দিত গদ্যৰ উপকৰণ। অৰ্থাৎ ই সাধাৰণ মাত্ৰানিৰ্ণীত পৰ্ব-বিন্যাস অস্বীকাৰ কৰি বাক্ৰীতিৰ যতি আশ্ৰয় কৰে। চমুকৈ কবলৈ হলে ছন্দৰ যিদৰে গীতৰ লগত সম্বন্ধ, স্পন্দিত গদ্যৰ যোগাযোগ বাগ্মিতাৰ স'তে। ছন্দই যদি ভেজা দিয়ে গায়ন-জনৰ গাত স্পন্দিত গদ্যই আঁউজিব খোজে আমাৰ ভাগৱতী বা পাঠকজনৰ গাত—বঙালী কথক ঠাকুৰজনৰ গাত বুলি কলেহে বেছি ৰজিতা খাব হ'বলা। শ্ৰীৰাধিকাৰ বিৰহৰ ছবিটো তেওঁ তুআষাৰ সাধাৰণ কথাৰেই ফুটাই তোলে।

ৰবীন্দ্ৰনাথৰ উপমাটোৰেই মোৰ আটাইতকৈ ভাল লাগে। ছন্দ যেনিবা নূপুৰশিঞ্জিত নৰ্তকীৰ নৃত্যৰ লহৰ—গদ্যছন্দই দিয়ে আমাৰ ঘৰৰ জীয়াৰীজনীৰ স্বাভাৱিক গতিভঙ্গীৰ অনাড়ম্বৰ ছন্দ। এই ছন্দৰ সুষমা আছে—হয়তো অন্তৰ্নিহিত নীতিও আছে—কিন্তু সূত্ৰ নাই। ইয়াক সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰি—ই সৃষ্টি হয়। সেই কাৰণে ইয়াৰ ছন্দঃ-শাস্ত্ৰ-সুলভ ব্যাখ্যা অসম্ভৱ। নাৰীদেহৰ লাৱণ্য সেই দেহ গঠন কৰা কোষসমূহৰ বিশ্লেষণত পোৱা যাব জানো? ভাষাতত্ত্ব, ধ্বনিবিজ্ঞান, সঙ্গীত semantics আদিৰ জ্ঞানৰ সমন্বয়ে হয়তো ইয়াৰ তত্ত্ব উদ্ঘাটন কৰিব পাৰে, কিন্তু সেই তত্ত্ব এই প্ৰবন্ধ লেখকৰ সীমাবদ্ধ বুদ্ধিবৃত্তিৰ পৰিধিৰ বাহিৰত।

প্ৰকাশব্যথাৰ তাগিদত কোনো কোনো কবিয়ে মুক্তক, কথা-ছন্দ, নিয়মিত লয় সকলোবোৰৰ সমন্বয় কৰিও সাৰ্থক সৃষ্টি কৰিব পাৰে। Polyphonic prose নামৰ এই ৰচনাৰীতি আমাৰ ভাষাত পৰীক্ষামূলক স্তৰলৈ অহা নাই এতিয়াও; যদিও মুক্তক

আৰু কথাছন্দৰ মিশ্ৰিত ব্যৱহাৰ চকুত পৰিছে একাধিক কবিৰ কবিতাত। মুঠতে বিষয়বস্তুৱেই কাব্যৰ ৰচনাভঙ্গী নিৰ্ণীত কৰে— এই সাধাৰণ সত্যটো মনৰ এচুকৰপৰা আঁতৰি যাবলৈ নিদিলেই কাব্যসুন্দৰীৰ দেহ-কোষত কাব্যত্ব অনুসন্ধান কৰিবলগীয়া নহয়-- যদিও এই কথা সত্য যে কাব্য-জিজ্ঞাসাৰ পথ দেহৰ মাজেৰেই— মনলৈ।

পৰিশিষ্ট (গ)

অসমীয়া চনেটৰ ৰূপ

অসমীয়া কাব্য ধাৰাত চনেট ৰচনাৰ পৰম্পৰা সম্পূৰ্ণভাৱে গঢ় লৈ উঠাৰ আগতেই নৱতৰ কাব্যৰীতি আৰু ছন্দসজ্জাই তাক ঢাকি পেলালে। হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী, পদ্মনাথ গোহাঁই বৰুৱা, হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱা, ডিম্বেশ্বৰ নেওগ আদি কেইজন মানৰ বাহিৰে চনেট-কাৰ (Sonneteer) ৰ নাম লবলৈকে নাই। সেইবাবেই ইউৰোপীয় মানদণ্ড অনুসৰি সাৰ্থক চনেটৰ সংখ্যা আমাৰ ভাষাত আঙুলিৰ আগত লেখিব পৰা। নীলমনি ফুকনৰ (প্ৰবীণ) জ্যোতিকণাৰ আটাইখিনি কবিতাৰ প্ৰত্যেকটোৰে মুদ্ৰিত পংক্তি চৈধ্যটাকৈ থাকিলেও প্ৰকৃত (ইউৰোপীয়) চনেট তাত নাই।

যেহেতু, আমাৰ সাহিত্যত ইংৰাজী সাহিত্যৰ বাহিৰে আন ইউৰোপীয় সাহিত্যৰ পোনপটীয়া প্ৰভাৱ নাই আৰু ইটালীত জন্ম ললেও চনেটে ইংৰাজী সাজতহে আমাক দেখা দিছিলহি—সেই-বাবে আমাৰ চনেটৰ আদৰ্শও ইংৰাজী চনেটেই।

মাইকেল মধুসূদন দত্তই চনেটৰ ভাৰতীয় নামকৰণ কৰিছিল ‘চতুৰ্দশপদী কবিতা’ বুলি। চনেট অৰ্থত আমাৰ সাহিত্যতো আমি ‘চতুৰ্দশপদী’ শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰোঁ। কিন্তু সকলো চনেটতে চৈধ্যটাকৈ পংক্তি থাকিলেও ‘চনেট’ শব্দটোত চৈধ্যশাৰীৰ কোনো

সংকেত নাই। ইটালীয় চনেটো (sonetto) শব্দটোৰ মূল হ’ল suono আৰু তাৰ অৰ্থ হ’ল শব্দ বা সুৰ। (তাৰ মূল হ’ল লাতিন sono ; সংস্কৃতৰ স্বন্ শব্দৰ লগত তুলনীয় ; অৰ্থ একেই।) et বা etto হ’ল ক্ষুদ্ৰাৰ্থবাচক প্ৰত্যয়। গতিকেই, sonetto শব্দৰ ব্যুৎপত্তিগত অৰ্থ হ’ল ক্ষুদ্ৰ গীত। চৈধ্যটা পংক্তি বা চৰণ থকাটো চনেটৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্যহে—নামৰ অৰ্থ নহয়।

ইংৰাজী, ফৰাচী আৰু ইটালীয় তিনিও ভাষাৰে চনেট চৈধ্যটা পংক্তিৰে গঠিত। কিন্তু পংক্তিৰ গঠন প্ৰণালী তিনিও ভাষাতে বেলেগ বেলেগ। ইটালীয় চনেটৰ প্ৰত্যেক শাৰীতে এঘাৰটাকৈ ধ্বনি (syllable)। ফৰাচী চনেটৰ পংক্তিৰ ধ্বনি সংখ্যা হ’ল বাৰ ; আৰু ইংৰাজীৰ দহ। আমাৰ অসমীয়া চনেট ঘাইকৈ চৈধ্য মাত্ৰা বা ধ্বনিৰ পয়াৰ ছন্দত ৰচিত। সম্প্ৰতি মাথোন ১৮ মাত্ৰাৰ পংক্তিৰে চনেট ৰচনাৰ প্ৰচেষ্টা দেখা গৈছে। কিন্তু ১৮ মাত্ৰাৰ পংক্তিয়ে চনেটৰ বাবে আৱশ্যকীয় ভাষাৰ ঘনত্বৰ অনুপাত হ্ৰাস কৰে যেন লাগে।

ইটালীয় আৰু ফৰাচী সাহিত্যৰ খবৰৰ ক্ষেত্ৰত এই লেখক আদাৰ বেপাৰী। কিন্তু ইংৰাজী কাব্যৰ ধাৰাত Iambic ছন্দৰীতি প্ৰায় জাতীয় ছন্দৰ দৰে। ইয়াক ইংৰাজী ভাষাৰ স্বভাৱগত ছন্দ বুলিয়েই ছান্দসিকসকলে ভাবে। আনকি শুৱলা ইংৰাজী গদ্য ৰচনাৰ মাজতো iambic পৰ্বৰ ইংগিত পোৱা যায়। এই ছন্দৰেই পাঁচ পৰ্বৰ ছন্দসজ্জা (৫ × ২ = ১০ ধ্বনিৰ) Pentameterয়েই সবাতোকৈ বহু প্ৰচলিত, সাৱলীল আৰু স্থিতিস্থাপক ছন্দসজ্জা। ইংৰাজী অমিতাক্ষৰ ছন্দৰো আধাৰ এই পঞ্চপাৰ্বিক iambic ছন্দই। গতিকেই, ইংৰাজ কবিসকলে সহজতে এই ছন্দৰীতি আৰু ছন্দ-সজ্জাকে চনেটৰ কাৰণে ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰিলে। অসমীয়া কাব্য ধাৰাতো একেই কথা পৰিলক্ষিত হয়। আমাৰ যৌগিকৰ পয়াৰ (চৈধ্য আখৰীয়া পদ) আমাৰ জাতীয় ছন্দ। এই ছন্দৰীতিয়েই অমিতাক্ষৰক আশ্ৰয় দিছিল ভোলানাথ দাস, ৰমাকান্ত চৌধাৰীৰ

হাতত। গতিকেই, অতি সহজতেই ই অসমীয়া চনেটৰো বাহন হব পাৰিলে।

চৈধ্যটা সমান পৰ্বৰ পংক্তি বা চৰণেই চনেটৰ একমাত্ৰ চৰিত্ৰ নহয়। মিল বা অন্ত্যানুপ্ৰাসৰো ইয়াত একোটা বিশিষ্ট পদ্ধতি আছে। ইটালীয় চনেটৰ জন্মদাতা পেট্ৰাৰ্কৰ চনেটত কেৱলমাত্ৰ চাৰিটা মিলেৰেই চনেটটো গঢ়ি তোলা হয়। চনেটৰ ছুটা ভাগ, অষ্টক (Octave) আৰু ষড়ক (Sestet)। অসমীয়া ভাষাত হেমচন্দ্ৰ গোস্বামীৰ 'প্ৰিয়তমাৰ চিঠি' পেট্ৰাৰ্কীয় বা ইটালীয় চনেটৰ প্ৰকৃষ্ট উদাহৰণ :

সৌন্দৰ্যৰ বুকৰ কাঁচলি উদঙাই =ক
প্ৰকৃতিৰ চোঁ ঘৰ চালেঁ। পিত্ পিত্ =খ
কুকুৰা ঠেঙীয়া এই আখৰ কিটিত =খ
যি অমিয়া ঘহাঁ আছে, ক'তো আৰু **নাই**। =ক
কৰি-নিকুঞ্জত ফুলি কত কবি**তাই** =ক
মলয়াত উটি উটি ফুৰে পৃথিবীত, =খ
তোমাৰ চিঠিয়ে কিন্তু জানে যিটি গীত =খ
কবিতাৰ কাব্যে তাৰ গোন্ধকে **নাপায়**। =ক

চনেটটোৰ এই অষ্টক অংশত মাত্ৰ ছুটা অন্ত্যানুপ্ৰাসৰ ব্যৱহাৰ হৈছে, আই আৰু ইত্। মিলৰ বিন্যাস হ'ল ক খ খ ক। ইয়াৰ পিচৰ ষড়ক অংশত আন ছুটা ধ্বনিৰ মিল ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে (নি আৰু লে।)।

ফুল ফুলে, সৰি যায়, শুকান বন**নি**, =গ
বসন্তৰ কুঁহিপাত ৰ'দত লেৰে**লে** ; =ঘ
তোমাৰ চিঠিয়ে প্ৰিয়া জানে কি মোহি**নী**, =গ
নিতৌ নোহোৱা বাহী ন ন ফুল মে**লে**। =ঘ
যত শুঙো চুমা খাওঁ, নালাগে আম**নি** =গ
হৃদয়ত হেপাহৰ ভোটাতৰা জ্ব**লে**। =ঘ

ষড়কৰ মিলবিন্যাস হ'ল গঘ, গঘ, গঘ ৰূপত।

এইটো হ'ল আঠ শাৰীৰ অষ্টক আৰু ছয় শাৰীৰ ষড়কেৰে গঠিত ইটালীয় বা পেট্ৰাৰ্কীয় চনেটৰ আৰ্হি : ইয়াৰ মিল বিন্যাসৰ নিয়ম নিষ্ঠাৰ বাবেই হয়তো অতি কম কবিয়েহে ইয়াক ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ সমৰ্থ হৈছে।

দ্বিতীয় এবিধ চনেট আৰম্ভ কৰে ছেক্স্‌পীয়েৰে। ইয়াত পেট্ৰাৰ্কীয় চনেটৰ দৃঢ় বন্ধন নাই। আনকি অষ্টক আৰু ষড়কৰো ব্যৱহাৰ অস্পষ্ট। ইয়াত তিনিটা চতুষ্ক (quatrain) আৰু এটা যুগ্মকেৰেই চনেটৰ ১৪টা পংক্তি ৰচিত হয়। প্ৰত্যেক চাৰিশাৰীয়া স্তৱকৰ বাবে ছুটাকৈ মিলযুক্ত ধ্বনি থাকে আৰু যুগ্মকটিৰ মিত্ৰবৰ্ণ একেটা হয়। চতুষ্ক বোৰৰ প্ৰথম শাৰী তৃতীয় শাৰীৰ সৈতে মিলে, আৰু দ্বিতীয় শাৰী মিলে চতুৰ্থ শাৰীৰ লগত। মুঠতে ছেক্স্‌পীয়েৰীয় চনেটৰ মিলবিন্যাস হ'ল এনে—

প্ৰথম স্তৱক : কখ কখ
দ্বিতীয় স্তৱক : গঘ গঘ
তৃতীয় স্তৱক : চছ চছ
যুগ্মক : জজ

পদ্মনাথ গোহাঁইবৰুৱাৰ 'কবিতা' নামৰ চনেটটোৰ মিত্ৰ বৰ্ণ বিন্যাসৰ পদ্ধতি সম্পূৰ্ণৰূপে ছেক্সপীয়েৰৰ আৰ্হিৰ।

নিমাত বিশ্বৰ ভাষা জড় জগতত, =ক
অব্যক্তভাবৰ হেতু মানসী ছুৱাৰ, =খ
সজীৱ কবিতা সৃষ্টি এই মৰতত, =ক
নিৰ্জীৱ কল্পনা কবি অজৰ অমৰ। =খ
নিৰাশ প্ৰেমিকে সাজে সান্ত্বনা মন্দিৰ ; =গ
পূৰ্ণ মিলনত ফুটে প্ৰণয়ৰ ভাষা ; =ঘ
উন্মাদ পৰাণ হয় শান্ত সুগভীৰ, =গ
কবিতাৰ পাতনিত তৰি তাৰ আশা। =ঘ
সপোন ৰাজ্যৰ এই সৌন্দৰ্য আকৰ, =চ
দিঠকৰ নানা ফুল ফুলে ফুলনিত, =ছ

কবিয়ে পিন্ধায় সাজ তাৱে জগতৰ, =চ
শান্তিয়ে আঁজলি পাতে তাৱে আঁজলিত, =ছ
স্বৰ্গীয় ছঁয়াৱে সৈতে কল্পতৰু জিনি, =জ
সংসাৰ জাৱণি মাজে ভাগৰ জিৰণি। =জ

অসমীয়া চতুৰ্দশপদী কবিতাবিলাকৰ সৰহভাগতে এনে নিৰ্দিষ্ট মিত্ৰবৰ্ণ বিন্যাসৰ পদ্ধতি দেখা নেযায়। হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱাৰ 'উটি যোৱা বন'ৰ অষ্টক অংশটো অলপ ইটালীয় আৰ্হিৰ, ছেক্সপীয়েৰৰ চনেটৰ দৰে প্ৰথম শাৰীৰ লগত তৃতীয় শাৰীৰ আৰু দ্বিতীয় শাৰীৰ লগত চতুৰ্থ শাৰীৰ (কখ কখ) ধৰণৰ নহয়। তাৰ মিত্ৰবৰ্ণৰ অৱস্থান এনে ধৰণৰ হে ঃ কখ খক। কিন্তু তাত অষ্টক আৰু ষড়কৰ ভাগ নাই। তিনিটা চতুষ্কৰ পিচত এটা যুগ্মকৰে কবিতাটো শেষ কৰা হৈছে।

যোৱা বন, যোৱা তুমি, যোৱা উটি বুৰি =ক
নইৰ সোঁতত। এই জগত অসাৰ। =খ
পদুম পাতৰ পানী অনিত্য সংসাৰ! =খ
মায়াৰ পাকত আমি ফুৰোঁ মাথোঁ ঘূৰি!! =ক
কত ৰজা মহাৰজা আছিল ইয়াত =গ
তোমাৰ নিচিনাকৈয়ে উটি বুৰি গল =ঘ
কালল সোতত হায়! চিনো যে নৰ'ল! =ঘ
যোৱা গই তুমি বন! নকৰা বিষাদ ॥ =গ
যোৱা উটি, যোৱা বন! তোমাৰ দৰেই =চ
আমিও তো আছো উটি কাল সমুদ্ৰত! =ছ
কতদূৰ যাব আৰু লাগিব সোতত, =ছ
উটি-বুৰি তোমা'দৰে জানিছে কালেই !! =চ
নোহোৱা কেৱল তুমি উটিছা সোঁতত, =জ বা ছ
কালৰ সোঁতত উটে গোটেই জগত। =জ বা ছ

অসমীয়া চনেটৰ মিত্ৰবৰ্ণ বিন্যাস সাধাৰণতেই শিথিল। ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰৰ সৰহভাগ চনেট যি দৰে সাতোটা যুগ্মকৰহে

সমষ্টি সেই দৰেই আমাৰো বহুতো চনেট সাতোটা যুগ্মকেৰেই ৰচিত। পদ্মনাথ গোহাঁইবৰুৱাৰ 'কবি' তেনে এটি নিদৰ্শন ঃ

চোৱা সখি, আহে কবি নীৰলে নীৰৱে, =ক
বননিৰ মাজবাটে নিমগন ভাৱে। =ক
নিজম বীণাৰ সুৰ—নিজৰে জুৰণি— =খ
আপুনি ব্যাকুল শুনি। তাৱে প্ৰতিধ্বনি =খ
বাজিছে নীৰৱে ৰই, প্ৰতি ফুল কাণে, =গ
উলাহ সঙ্গীত সুৰ ঢালি প্ৰতি প্ৰাণে। =গ
প্ৰণয়ী আমাৰ কবি আহে আগুৱাই, =ঘ
আটাইটি মজোঁ ফুল আগমনি চাই। =ঘ
আৰু সৌ বুঢ়া গছ, জটাধাৰী বৰ, =চ
সিৰলিপতীয়া কায়া শাল এজাৰৰ, =চ
আইঁত উদাস যোগী, নাহৰ কদম, =ছ
সবাৰো গুচিব হায় দুখভৰা ভ্ৰম ;— =ছ
সবায়ে পাতিছো আমি, মনমোহা ছবি, =জ
ভাঙি কম মনোভাব, আহে সোৱা কবি। =জ

সংখ্যাৰ ফালৰ পৰা ধৰিলে ছেক্সপীয়েৰৰ চনেটৰ আৰ্হিতেই আমাৰ সৰহভাগ চনেট লিখিত। আৰ্হিত বোলা হৈছে, কাৰণ সম্পূৰ্ণ ছেক্সপীয়েৰীয় মিত্ৰবৰ্ণ বিন্যাস নেথাকিলেও অষ্টক আৰু ষড়ক বৰ্জন কৰি চতুষ্ক ৰূপত সজোৱা চনেটৰ সংখ্যাই আমাৰ বেছি। চতুষ্কবোৰৰ প্ৰথম আৰু তৃতীয় শাৰীৰ মিত্ৰবৰ্ণৰ বিষয়ে আমাৰ চনেটকাৰসকল উদাস। কেৱলমাত্ৰ দ্বিতীয় আৰু চতুৰ্থ চৰণৰ মিলেইহে বেছি ব্যৱহাৰ কৰে।

মহাবোধ-সত্তা লাভ হ'ল যি জনাৰ, =০
সেই সূত্ৰে চণ্ডাশোক হ'ল ধৰ্মাশোক। =ক
আনন্দ বিহাৰ স্তম্ভ উদ্ভাসিত কৰি, =০
মহানিৰ্বাণৰ পথ কৰিলে আলোক। =ক
কি সূত্ৰে আহিল জন্ম, জৰা, মৃত্যু ব্যাধি =০

দেখুৱালা সকলোটি এটি এটি কৰি। =খ
প্ৰেম দয়া অহিংসা গাথিলা নিজতেই, =০
বান্ধিলা কৱচ, তাৰে জীৱ যায় তৰি॥ =খ
কৰ্মবন্ধনৰ গ্ৰন্থি চিঙাৰ উপায়— =০
দেখুৱালা জীৱনৰ সপ্ত আচৰণ। =গ
তাতেই আনন্দ—মাৰ চিন্তা দূৰ হয়, =০
নাথাকে অন্য কি লিপ্সা ঈশ্বৰ দৰ্শন। =গ
যি সূত্ৰে মহান সত্য সত্তাবোধ পালা, =ঘ
সত্যপথ দেখুৱাই জীৱকো তাৰিল। =ঘ

সূত্ত ঃ নীলমণি ফুকন

এই চতুৰ্দশপদী কবিতাবোৰ ঠিক চনেট হয়নে নহয়, সেই কথাই বিচাৰৰ অপেক্ষা ৰাখে। ইটালীয় চনেটৰ ৰূপকল্প আহি ছেক্সপীয়েৰৰ হাতত শিথিল হৈ পৰিছিল। তথাপিও সি চনেট। অসমীয়া চতুৰ্দশপদী কবিতাৰ বিন্যাসৰীতি তাতোকৈ শিথিল যেন দেখা যায়। তথাপি সমান দৈৰ্ঘ্যৰ ১৪ টা শাৰী আৰু এক-প্ৰকাৰৰ মিত্ৰবৰ্ণ বিন্যাস থকাৰ বাবেই তাক আমি চনেটৰ শাৰীতে থবৰ চেষ্টা কৰিছোঁ। কিন্তু গাখীৰত কিমান পানী মিহলোৱালৈকে সি গাখীৰ হৈ থাকে তাক অলপ ভাবিবলগীয়া।

নীলমণি ফুকন আৰু হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱাৰ কিছুমান ১৪ শৰীয়া কবিতাৰ পংক্তিবোৰো অসমান। সেইবোৰক চনেটৰ শাৰীলৈ কোনোমতেই তোলা সম্ভৱ নহয়। চনেটৰ সংহত গুণ তাত ব্যাহত হয়।

নোলায় চকুলো মোৰ পুত্ৰৰ শোকত প্ৰভু
পুত্ৰশোক সন্তাপৰ নোহে ইটো চিন।
ইযে মুকুতাৰ মালা তোমাৰেই প্ৰতিদান
দেৱ মনো লোভাৰত্ন শোভে ৰাতি দিন॥

(চকুলো ঃ হিতেশ্বৰ বৰবৰুৱা)

এই কবিতাটোত চনেটৰ ছন্দজ্জা প্ৰকৃততে নাই। ইয়াৰ প্ৰকৃত ছন্দসজ্জা হ'ল ছুৰৰাৰ 'শূন্যপৰিচয়ৰ' দৰে অষ্টমাত্ৰিক যৌগিক ঃ

মোৰ এই হিয়াখনি জেতুকা পাতৰ দৰে
সেউজীয়া বননিৰ বৰণেৰে ঢকা।
(নোলায় চকুলো মোৰ পুত্ৰৰ শোকত প্ৰভু
পুত্ৰশোক সন্তাপৰ নোহে ইটো চিন।)

জ্যোতিকণাৰো সৰহভাগ কবিতা তুলড়ী আদি সজ্জাৰ হে। তাৰে চনেট নহয়। চনেটৰ বাবে প্ৰত্যেক চৰণ ১৪ মাত্ৰাৰ হোৱা-টোহে উচিত। ১৮ মাত্ৰাৰ পৰীক্ষা সম্প্ৰতি দেখা গৈছে যদিও অসমান পংক্তিৰ স্থান চনেটত হোৱা অসম্ভৱ। অন্ততঃ পংক্তিবোৰ সমান দৈৰ্ঘ্যৰ হোৱাটো তাৰ ন্যূনতম যোগ্যতা।

ইমান পৰে চনেটৰ যি ৰূপগত বৰ্ণনা দিয়া হ'ল তাৰ পৰা এনে যেন লাগিব পাৰে চনেট যেন এটা সাঁচত গঢ়া বস্তুহে। তাত অষ্টক ষড়ক থাকিব লাগিব, মিত্ৰবৰ্ণৰ বিশেষ ব্যৱহাৰ কৰিব লাগিব— ইত্যাদি। কিন্তু চনেটৰ এই দৈহিক অৱয়বটো তাৰ অন্তৰৰ সৌন্দৰ্যৰহে প্ৰকাশ। চনেট কেৱল এটা ছন্দসজ্জাই নহয়, ই একোটা কবিতাৰ সামগ্ৰিক ৰূপ। জাপানী হাইকু বা তান্‌কা কবিতা আমাৰ কাব্যৰ জোখত একোটা সৰু স্তৱকমাত্ৰ। পাৰ্চী ৰুবায়ো তেনে। কিন্তু প্ৰত্যেকটো হাইকু একো একোটা স্বয়ং সম্পূৰ্ণ কবিতা। স্পেনচাৰে ব্যৱহাৰ কৰা নশৰীয়া স্তৱকতকৈ চনেটত মাত্ৰ পাঁচোটা পংক্তি বেছি। কিন্তু Spenserian stanza stanza হে, পূৰ্ণাঙ্গ কবিতা নহয়। চনেট বিশিষ্ট ছন্দসজ্জাৰে এটা পূৰ্ণাঙ্গ কবিতা। ইংৰাজ কবি ডাণ্টে গেব্ৰিয়েল ৰচেটিয়ে চনেট বিষয়ে এটাৰে চনেট লেখিছিল। তাত তেওঁ যেন চনেটৰ প্ৰাণবস্তুৰ এটি কাব্যিক পৰিচয় দিছে ঃ

A sonnet is a moments' monument
Memorial from the souls eternity
To one dead deathless hour……

.. ..

A sonnet is a coin : its face reveals
The soul ;—

প্ৰকাশভঙ্গীত গীতিময়তা নেথাকিলেও চনেট প্ৰকৃততে লীৰিক ধৰ্মী। তাত থাকে এটা নিটোল ভাব বা অনুভূতিৰ পূৰ্ণায়-ৱয়ব প্ৰকাশ। অষ্টকত সেই ভাব, অনুভূতি বা সমস্যাৰ পাতনি মেলি ষড়কত তাৰ পৰিসমাপ্তিৰ ইংগিত দিয়া হয়। এটাতকৈ বেছি ভাব বা অনুভূতিৰ তাত স্থান নেথাকে। সময়ত সেই অনুভূতি হয়তো মিশ্ৰ অনুভূতি হব পাৰে, কিন্তু তাৰ একত্বৰ পৰিবৰ্তন নহয়। ইটালীয় আদৰ্শৰ চনেটত এই বিষয়-বিন্যাস ৰীতি অব্যাহত।

ছেক্স্‌পীয়েৰৰ হাতত যেতিয়া চনেটৰ অষ্টক ষড়কৰ সীমা চতুষ্কই মচি দিলেহি, তেতিয়াও তাৰ অনুভূতিৰ একত্বৰ অবসান নঘটিল। প্ৰথম স্তৱকত ভাবৰ পাতনি মেলা হ'ল, দ্বিতীয়ত হ'ল তাৰ প্ৰসাৰ, তৃতীয় স্তৱকৰ লগে লগে আৰম্ভ হ'ল সমাপ্তিৰ যাত্ৰা আৰু শেষৰ যুগ্মক টিত ভাবৰ পূৰ্ণ পৰিসমাপ্তি ঘটিল। চনেটৰ এই চতুষ্কৰ ৰূপকল্পটো ইটালীয় আৰ্হিৰ চনেটতো গৌণৰূপে আছিল। কেৱলমাত্ৰ তৃতীয় চতুষ্ক আৰু যুগ্মকৰ ঠাই লৈছিল দুটি ত্ৰিচৰণ ছন্দসজ্জাই। মহেন্দ্ৰ বৰাই 'অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দ'ত এই কথা সুন্দৰভাৱে ব্যক্ত কৰিছে।

চনেট ৰচনাৰ পৰম্পৰা ক্ৰমে নিৰ্জীৱ হৈ অহা দেখা গৈছে। কিন্তু সাম্প্ৰতিক কবিতাই বিচৰা প্ৰকাশভঙ্গীৰ ঘনীকৰণৰ বাবে দৰাচলতে চনেট এটি উপযুক্ত বাহন হব পাৰে। কিন্তু এই যুগৰ মানুহৰ মন বিক্ষিপ্ত, বহুমুখী। এনেকুৱা মন অনুভূতিৰ একত্বৰ প্ৰধান অন্তৰায়। এতিয়াৰ চনেট হয়তোবা 'a moment's monument' হৈ থাকিব নোৱাৰিব।
